



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2005

Wasserfrau als Maskerade? Die Hybridisierung von Geschlechterkonfigurationen in Theodor Fontanes Stechlin

Paparunas, Penny

Abstract: Die Phantasmagorie der Wasserfrau repräsentiert einen naturalisierten, dämonisch-erotisch aufgeladenen Weiblichkeitsentwurf, der unlängst fester Bestandteil unseres Kulturgutes geworden ist. Theodor Fontane hat, wie so viele andere seiner Zunft, aus diesem überreichen Bildrepertoire geschöpft und ihn auf vielfältige Weise weiterverarbeitet. Derart auffällig frequentiert diese zum Klischee erstarrte Imago die Textoberfläche, dass durchaus von einer motivischen Konstante in Fontanes Werk gesprochen werden kann. Als besonders schillernd und diskussionsbedürftig erweist sich dabei Fontanes zu seinen Lebzeiten letzter veröffentlichter Zeitroman *Der Stechlin* (Vorabdruck 1897), weil die darin vorkommende Figur der Melusine von Barby sowohl Hand bietet, auf die zirkulierenden Vorstellungen um die ›Folie Meerweib‹ zurückzugreifen, als auch diese zu durchkreuzen. So wird Fontanes Melusine einerseits aus verschiedenster Perspektive *expressis verbis* als Melusine fokalisiert, ergo als libidinöses, letales, aquatisches Geschöpf, eben erst dem natürlichen Element, dem Wasser, entsprungen; andererseits wird dieser Naturverortung des Weiblichen entschieden entgegengetreten: Die stechlinsche Melusine entlarvt den stereotypisierten Weiblichkeitsentwurf der Wasserfrau als Konstrukt, als diskursiven Effekt, weil sie selbst in den Mythostopf greift und spielerisch diese ideologischen Zuschreibungen zitiert und (re-)signifiziert, sich als Wasserfrau ›maskiert‹. Bei ihrer ›Natur‹ handelt es sich also um eine ludisch-performativ hergestellte Konstruktion, mit der eine bestimmte Weiblichkeit künstlich inszeniert wird; so ›ist‹ sie kein fischschwänziges Mischwesen an sich, vielmehr erschafft sie sich ihre verführerisch-nixenähnliche Identität durch Esprit, Charme, Klugheit, Eloquenz. Die gängige Schematisierung von Natur als weibliche und Kultur als männliche Sphäre erweist sich hier als permeable Dichotomie, als hybrides Konglomerat. Es ist diese Hybridität Melusines, sich als (k)eine Wasserfrau zu gebärden, sich abwechselungsweise in die maskuline oder feminine Position zu begeben, die im Roman auf so vielschichtige Art verhandelt wird. Was diese Kontaminierung für die diametral erscheinenden Geschlechterkonfigurationen – man erinnere sich an einen Lieblingssatz des alten Briest »Weiber weiblich, Männer männlich«, den Effi zitiert – für den Genderdiskurs an der Schwelle zum 20. Jahrhundert bedeuten könnte (Stichwort ›Feminisierung der Moderne‹), soll hier in einer vordergründig poststrukturalistischen, psychoanalytischen Lesart untersucht werden.

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-59658>
Conference or Workshop Item
Accepted Version

Originally published at:

Paparunas, Penny (2005). Wasserfrau als Maskerade? Die Hybridisierung von Geschlechterkonfigurationen in Theodor Fontanes Stechlin. In: Kolloquium: »Spinnenfuß und Krötenbauch«, Zürich, 7 October 2005 - 8 October 2005, Schweizerische Gesellschaft für Symbolforschung.

Wasserfrau als Maskerade? Melusine von Barby und die Hybridisierung von Geschlechterkonfigurationen in Theodor Fontanes *Stechlin*

Es ist ein Fluss ohne Ende und riesig breit, der so durch die Literaturen fließt. Immer wieder: die Frau aus dem Meer, die Frau als Wasser, als brausendes, spielendes, kühlendes Meer, als reissender Strom, als Wasserfall, als unbegrenztes Gewässer, durch das die Schiffe treiben, mit Seitenarmen, Tümpeln, Brandungen, Mündungen; die Frau als lockende (oder gefährliche) Tiefe, als Becher, in dem der Saft sprudelt, die Vagina als Welle, als Schaum, als dunkler Ort, umrahmt von Pazifikkränzen; [...].¹

Die Phantasmagorie der Wasserfrau – dieses Geheimnis umwobene Mischwesen, halb Mensch, halb Tier – repräsentiert einen naturalisierten, dämonisch-erotisch aufgeladenen Weiblichkeitsentwurf, der seit der Antike unlängst fester Bestandteil unseres Kulturgutes geworden ist.² Diese ‚feuchten Weiber‘ begegnen uns in den verschiedensten Variationen in der Literatur, Kunst, Musik oder im Film, so etwa in der Gestalt von Sirenen, Nixen, Nereiden, Najaden, Nymphen, Okeaniden, Undinen, Melusinen, der Rusalka,³ der Loreley oder der Schaumgeborenen, der Venus. Sie bevölkern unser kulturelles Imaginäre aber auch in der Gestalt der weiblichen Leiche, z. B. der Ophelia.⁴

Der Wasserfrauenmythos ist äusserst breitgefächert: Mittlerweile dient er sogar als Werbelogo für die bekannte Kaffeekeite *Starbucks* oder ist als Barbiepuppe verkitscht worden. In der Popkultur hat er seinen festen Platz erobert. Gedacht werden darf beispielsweise an die Videoclips von Madonnas *Cherish* (1989) oder Kylie Minogues / Nick Caves *Where the Wild Roses Grow* (1995). Letztere zitieren in ihrer Liedinterpretation in erstaunlich unveränderter Form die berühmte Opheliadarstellung des Präraffaeliten Millais und bezeugen damit einerseits die Vehemenz, mit der die Wasserfrau unser kulturelles Bildrepertoire in Beschlag nimmt, andererseits aber damit ein ganz bestimmter, im übertragenen Sinn ‚abtötungswürdiger‘ Weiblichkeitsentwurf

¹ Theweleit 2000, 292-293.

² Stuby 1992, 9. Der Strahhof Zürich widmete diesem Thema eine eigene Ausstellung mit dem Titel *Sirenen, Nixen, Meerjungfrauen. Vom Weiblichen im Wasser und in der Literatur* (15. Juni bis 4. September 2005).

³ Die Rusalka steht für die slawische Version des Wasserfrauenmythos.

⁴ Ophelia kann insofern als eine Umkehrung des Wasserfrauenmythos angesehen werden, da im Gegensatz zu den homerischen Sirenen sowie zu den nachfolgenden Ausdifferenzierungen es nicht sie ist, die die Männer ins Verderben lockt, sondern Ophelia selbst aufgrund unglücklicher Liebe den Tod im Wasser sucht. Aber auch hier werden Liebesleid, Liebestod und Stimmverlust – wesentliche Aspekte des Motivkreises ‚Wasserfrau‘ – durchgespielt.

abgerufen wird. Die Performerin Madonna wiederum präsentiert sich in ihrem Schwarzweissvideo *Cherish* in ihrer gewohnten Pose als provokante Vorreiterin im stetig hart umkämpften Geschlechterdiskurs und lässt nicht nur junge, vitale Wassermänner aus dem Meer tauchen, sondern inszeniert sich darüber hinaus selbst als androgyn codierte Frau mit kurzen Haaren und muskulösem Körper, die sich lasziv am Strand räkelt und mit ihrem Muskelspiel Bodybuilderpraktiken nachahmt. Ihre Füße benetzen das Wasser, der Rest ihres gestählten Körpers berührt den trockenen Sandstrand. Die Künstlerin nimmt keinen simplen Rollentausch der Geschlechter vor, sie fungiert als Grenzgängerin zwischen Meerwasser und Festland, zwischen Weiblichkeit und Männlichkeit, – oder allgemeiner – zwischen Natur und Kultur. Die rigide erscheinenden Dichotomien erweisen sich als durchlässig, fließend, kontaminiert, ja, hybrid. Mit ihrer Entscheidung, den Clip in schwarzweiss zu drehen und ein Mischlingskind auftreten zu lassen, bringt Madonna zusätzlich die Kategorie der Hautfarbe bzw. der Rasse ins Spiel. Das Kind, weder eindeutig schwarz noch eindeutig weiss, personifiziert die Hybridisierung jeglicher Identitätsparameter und verweist darüber hinaus auf einen wichtigen etymologischen Hintergrund, wonach das Hybride im 19. Jahrhundert vornehmlich das biologische Kreuzungsverfahren von verschiedenen Pflanzen- und Tierarten meint; in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird der Begriff allmählich auf das Vermischen von menschlichen Rassen ausgeweitet.⁵ Anders als Minogue / Cave begnügt sich Madonna nicht damit, den Wasserfrauenmythos lediglich als ikonografisches Zitat mittels ihres komplexen Videos ins 20. Jahrhundert zu katapultieren, sie interpretiert ihn gleichzeitig um.

Dieses intertextuelle oder intermediale Aufeinanderlagern bzw. Kartografieren von Denkfiguren – Elisabeth Bronfen hat dies *cross-mapping* genannt, indem sie Stephen Greenblatts Konzept der ‚Zirkulation sozialer Energien‘⁶ von kulturellen Ausdrucksformen weitergeführt hat – dieses *cross-mapping* also „lässt sowohl das Zeitgenössische eines historischen Textes erkennen wie auch die Brisanz der

⁵ Young 1995, 6. Laut Young ist das Wort ‚hybrid‘ als organische Metapher im 19. Jahrhundert omnipräsent und bezeichnet v. a. ein physiologisches Phänomen. Im 20. Jahrhundert findet eine semantische Verlagerung auf das Kulturelle statt (Young 1995, 6). Youngs Ausführungen beziehen sich zwar vorrangig auf das *British Empire* und dessen Heftigkeit, sich aufgrund der Kolonien gerade in Zeiten des Wandels und der Instabilität sich der eigenen (essentialistischen) Identität immer wieder aufs Neue versichern zu müssen (Young 1995, 2-5). Jedoch kann der wiederkehrende Mechanismus, sich gegen das oft heterogen aufgeladene Fremde bzw. Andersartige abzugrenzen und den eigenen Identitätskern in kohärenter Form zu fixieren und darzustellen, verallgemeinert werden.

⁶ Siehe Greenblatt 1988, 1-20.

Umschrift.“⁷ Die Umschrift lenkt den Fokus auf das Warum und Wie des kulturellen Transfers sowie darauf, was genau an dieser Refiguration bedeutsam ist für die jeweils zeitgenössische Wirkungskraft. Wenn also der Wasserfrauenmythos in Madonnas Clip eine raffinierte Umschrift inklusive eines Mediumtransfers erfährt und somit einen kritischen Kommentar zu möglichen Geschlechterkonfigurationen am Ende des 20. Jahrhunderts liefert, so wird implizit gleichzeitig die herkömmliche Vorstellung über die Nixe mittransportiert. Das Reizvolle am Video *Cherish* ist gerade das Changieren innerhalb dieser Mehrfachkodierung des Wasserfrauenkomplexes, vergleichbar mit einem Akt des Transvestismus oder einer Maskerade, in welcher die klisierte Nixenvorstellung als Spur weiter präsent ist.

Bevor in einem maskeradeähnlichen Lektüreverfahren der spezifischen Umschrift dieser Phantasmagorie in Fontanes spätem Roman *Stechlin* nachgegangen werden kann, soll eine kurze Einführung zur Wasserfrau im Allgemeinen zeigen, worum es bei diesem Weiblichkeitsentwurf geht.

Wasserfrauen: Die Trias von Natur, Eros, Tod

In dem fast 3000jährigen Prozess der Ausdifferenzierung hat der höchst ambivalente Charakter des Wasserfrauenmythos unzählige Verschiebungen erfahren. Neben der festen Gestalt als Wasserfrau begegnet sie uns ebenso in Anthropomorphismen des Wassers, also in Form von Regen, Tränen, dem Wirbel, der Quelle oder der Welle.⁸ In der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts sind grob zusammengefasst zwei Höhepunkte einer wahren Wasserfrauenflut zu beobachten, ein erster in der umbruchreichen Phase um 1800, als so sinnstiftende Grundpfeiler wie Gott, König und Staat (Stichwort Aufklärung, französische Revolution) allmählich an Überzeugungskraft verlieren, ein zweiter Kulminationspunkt wiederum an der Schwelle zum 20. Jahrhundert, auch hier mit vielschichtigen, sozialen, medialen und politischen Umwälzungen verknüpft, welche im Folgenden kurz umrissen werden sollen: Die Sozialstruktur ist im industriellen Zeitalter tiefgreifenden Änderungen unterworfen. Die fortlaufende Technisierung, Bürokratisierung und Hektik des modernen Grossstadtlebens sowie Massenerscheinungen wie die Sozialisten- oder

⁷ Bronfen 2004, 11. Siehe auch Bronfens neuerer Essayband zu *Crossmappings* (2009), wo sie stärker auf Aby Warburgs Arbeiten zurückgreift, um ihr Verfahren der vergleichenden Lektüre von Texten unterschiedlicher Medialitäten zu umschreiben.

⁸ Vgl. Undine, abgeleitet von lat. *unda*. Zu Undine siehe Fassbind-Eigenheer 1994.

Frauenbewegung lösen erhebliche Verunsicherung aus. Darwins Evolutionstheorie bringt den Glauben an eine göttliche Weltordnung nachhaltig ins Wanken und Nietzsches Schriften um anarchisches, vorzivilisiertes Leben, Sexualität und dionysischen Rausch, aber insbesondere Freuds Beschreibung des Unbewussten und damit die Postulierung eines gespaltenen Ichs tragen zum Verlustgefühl eines kulturellen Identitätssinns und zur allgemeinen Krisenstimmung⁹ bei; ein einheitlicher Subjektbegriff mit diesen vielfältigen inneren und äusseren Einwirkungen scheint obsolet geworden zu sein.

Der Subjektbegriff wird in der abendländischen Kultur hauptsächlich mit dem Männlichen assoziiert, weil Männlichkeit für das Originäre, Absolute, für Essenz einsteht. Erodiert nun dieses Selbst unter den skizzierten neuartigen inneren und äusseren Einflüssen, sucht es sich eine vermeintlich sinnstiftende, Sicherheit versprechende Quelle.¹⁰ Der Rückgriff auf Biologismus, auf die Natur, auf das Geschlecht erscheint naheliegend.¹¹ Der explosionsartige Zuwachs an neuen, sowohl bedrohlichen als auch befreienden Sinnstrukturen spiegelt sich gerade auch im Geschlechterdiskurs, wo Bemühungen, traditionelle Rollenmodelle zu perpetuieren mit der Einführung fortschrittlicherer Gendervorstellungen konkurrieren müssen.¹² Die ubiquitäre Wasserfrau ist nur eine Figuration, mittels der um 1900 das Verhältnis der Geschlechter eruiert wird.

Während das Selbst also in der abendländischen Kultur vornehmlich als männlich figuriert wird, erscheint das Weibliche als das Andere, als Differenz, als das Naturhafte und Sekundäre – so Beauvoir¹³ – und dient als Grenze zu all dem, was als Norm verstanden wird. Femininität fungiert hier primär als Spiegelung des männlichen Subjekts, gerade weil sich letzteres durch eine klare Abgrenzung zum Anderen eine kohärente Identität erschaffen kann. Aufgrund dieser Marginalisierung kehrt das Weibliche zurück als einerseits idealisierte Überhöhung des extrem Reinen und Guten (die Heilige, Jungfrau Maria) oder andererseits als monströse Perversion des äusserst Gefährlichen, Verführerischen (Hure, Eva) und steht so ein für jenes Gesellschaftsglied,

⁹ Durkheim bezeichnet diese zutiefst verunsichernde Gefühlslage um die Jahrhundertwende als „Anomie[,]“ womit das Abhandenkommen von kulturellem Identitätssinn gemeint ist (in Brandt 2007, 13). Die Krisenrhetorik um die Jahrhundertwende ist aber an sich nicht neu, sind die Jahrhundertenden doch seit jeher überemotionalisiert und übersemantisiert (Brandt 2007, 13).

¹⁰ Zum männlichen Subjekt in der Krise siehe weiter unten.

¹¹ Widdig (1992, 15) spricht von einer „innere[n] Dialektik der Moderne,“ in welcher sich das Ewige und das Moderne gegenüberstehen. Die „rhetorische Strategie des ‚Ewigen‘“ zeigt sich in der Rekurrierung auf Mythen und die „Mythologisierung der Gegenwart, der Bezug auf ontologische Seinskonstanten, die Vernatürlichung der Gesellschaft sind Beispiele für diese innere Dialektik der Moderne [...] [.]“

¹² Widdig 1992, 17.

¹³ Beauvoir 1992, 12.

das von der symbolischen Ordnung ausgeschlossen werden muss, damit sich diese als funktionierende Einheit konstituieren kann.¹⁴ In der spezifischen Trope der Wasserfrau lässt sich das Ineinanderfließen dieser zwei Extreme beobachten. Sie verkörpert beides, zum einen die entsexualisierte, unschuldige Kindfrau (*the angel in the house*), zum anderen die männermordende Dämonin, die *femme fatale*, die Eva, wobei der Fischschwanz, wenn auch nicht zwangsläufig optisch, jedoch stets imaginär präsent, als Umwandlung der Schlange zu verstehen ist und daher immer an den Sündenfall miterinnert.¹⁵ Aufgrund dieser Doppelpolarisierung des Weiblichen, paradigmatisch im Bild der Wasserfrau vereint, kann das Feminine als Katalysator zur Katharsis einer symbolischen Ordnung werden, indem es durch dessen Opferung der symbolischen Ordnung aus der Krise hilft. Denn nur über die Leiche einer schönen jungen Frau – so Bronfen – können kulturelle Normen entweder bestätigt oder gesichert werden; erst das Ableben einer besonders unschuldigen, tugendhaften, jungen Frau ermöglicht das Einsetzen einer tiefen Gesellschaftskritik, einer Läuterung. Die am weiblichen Körper festgemachte, chaotisch wirkende Kraft, die bei diesem Reinigungsvorgang sichtbar wird, verflüchtigt sich nicht, wie die unzähligen mythopoetischen Texte vermeintlich erzählen, sondern wird, wenn auch entmächtigt, fruchtbar machend eingedämmt; ausschliesslich auf diese Weise kann die gesellschaftliche Ordnung stabilisiert werden.¹⁶ Demnach ist es kein Zufall, wenn z. B. Fouqués Undine als geordnete Quelle wiederkehrt, aber weiterhin für das Fluide, Naturhafte steht, das Männliche hingegen als kanalisierende, kulturbringende Kraft in der Gestalt eines Dammbauers oder Seefahrers auftritt.

So verschieden die Ausdifferenzierung der Wasserfrauenkonfiguration je nach historiokulturellem Kontext auch sein mag – sei diese nun von christlichen, heidnischen oder profanen Elementen durchdrungen – all ihnen ist gemeinsam, dass sie untrennbar mit der Triade von Natur, Eros, Tod verbunden sind.¹⁷ Die Juxtapositionierung von Wasserfrau und Natur erklärt sich nebst der Verortung derselben im ambivalenten Element Wasser¹⁸ oder im Element der Luft¹⁹ primär auch dadurch, dass das Feminine häufig auf die reproduktive Rolle reduziert wird. Dabei handelt es sich

¹⁴ Bronfen 2005, ohne Seitenangabe.

¹⁵ Bessler 1995, 111. Volmari 1991, 331-2. Stuby 1992, 56.

¹⁶ Bronfen 2005, ohne Seitenangabe. Bessler 1995, 132-156. Roth 1996, 127-145. Als Beispiele für eine kriselnde symbolische Ordnung bieten sich die vielfältigen Verschiebungen um 1800 / 1900 an.

¹⁷ Stephan 1988, 234-262.

¹⁸ Das Wasser kann sowohl lebensspendend, reinigend als auch tödlich sein (Sintflut).

¹⁹ In vielen mythopoetischen Bearbeitungen erfährt die Wassernixe eine Metamorphose zum Luftgeist. Die Melusinsage ist ein Beispiel für eine solche somatische Umwandlung.

selbstverständlich um eine Konstruktion. Indem die Figuration der Wasserfrau als stellvertretendes Narrativ für das wiederholte Scheitern des Weiblichen gelesen werden kann, aus der weiblich konnotierten Natursphäre in die männlich konnotierte Kultur bzw. Geschichtssphäre zu treten, versinnbildlicht sie die Mythifikation bzw. Geschichtslosigkeit des Weiblichen. Barthes' Mythosbegriff, den er als Transformation von Geschichte in Natur definiert, umschreibt damit exakt diesen Vorgang. Der Naturalisierungsprozess tilgt oder entleert die jeweils individuelle Geschichte respektive Biografie, Femininität erstarrt zum Anderen, zur Folie für Zuschreibungen. Der Mythos avanciert zur Ideologie:

Die Welt liefert dem Mythos ein historisches Reales, das durch die Art und Weise definiert wird, auf die es die Menschen hervorgebracht oder benutzt haben. Der Mythos gibt ein natürliches Bild dieses Realen wieder. [...] Die Dinge verlieren in ihm die Erinnerung an ihre Herstellung. [...]. Ein Kunststück ist vor sich gegangen, bei dem das Reale umgewendet, es von Geschichte entleert und mit Natur angefüllt worden ist, die den Dingen ihren menschlichen Sinn entzogen hat [...]. Die Funktion des Mythos besteht darin, das Reale zu entleeren, es ist ein unablässiges Ausbluten, oder [...] ein Verflüchtigen, also eine spürbare Abwesenheit.²⁰

Obschon die Wasserfrau in diesem ideologischen Rahmen durch die erotische Verbindung mit dem Mann – hier handelt es sich also um das zweite Glied in der Triade ‚Natur-Eros-Tod‘ – am Kulturationsprozess teilhat und kurzweilig eine Zwitterstellung zwischen Natur und Kultur einnimmt, ist diese Verbindung jedoch oft nur temporär aufgrund eines Liebesverrats oder eines anderen Regelverstosses. Die Motivation zur Liaison kann in der Behebung des Mangels, den die Wasserfrau kennzeichnet, begründet sein (z. B. der Wunsch nach einer Seele); der männliche Part erhofft sich erotische Erfüllung, darüber hinaus im mütterlichen Schoß der Natur jene primärnarzisstische Einheit zu erlangen, die im Zivilisationsprozess verloren gegangen ist.²¹ Die Beziehung zwischen Wasserfrau und Menschenmann endet meist mit dem Tod bzw. dem Verschwinden des Geliebten oder dem Ableben der Nixe, – womit das dritte Glied im Bund der Triade vorgestellt wäre, – wobei in ihrem eventuellem Todesfall jener Transformationsvorgang einsetzt, der weiter oben erläutert wurde, nämlich, dass die am Wasserfrauenkörper festgemachte disruptive Dynamik zwar einerseits eingedämmt, aber andererseits erneut fruchtbar gemacht werden muss, damit

²⁰ Barthes 1996, 130.

²¹ Stephan 1988, 245.

die nachhaltige Regeneration der symbolischen Ordnung in Gang gesetzt werden kann.²²

Diese Fruchtbarmachung des Wasserfrauentodes kann aber auch in jenem Tötungsvorgang sichtbar gemacht werden, der von der anglo-amerikanischen feministischen Kritik mit dem Diktum „killing women into art“ umschrieben worden ist.²³ Mehrheitlich von der Kunstproduktion, von der Geschichte ausgeschlossen, feiert das Weibliche sein Comeback in der Kunst, was aber letztendlich nur ein wiederholtes Tradieren vom Mythos Naturwesen Frau, hier genauer, vom dem der Wasserfrau ist, weil sie so zur blossen Folie verkommt. Darauf ist auch die Fülle an Weiblichkeitsbildern, an Allegorien in kulturellen Texten zurückzuführen. In ihrer beeindruckenden Studie *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik* (1994) hat Bronfen anhand von zahlreichen literarischen Texten, Gemälden und Filmen seit 1750 die auffällige Gleichsetzung von Femininität mit Tod offengelegt und die weibliche Leiche zum zentralen kulturellen Paradigma, zum „Grund und Fluchtpunkt unseres kulturellen Repräsentationssystems“ erklärt.²⁴ Schöne Frauen, Wasserfrauen eingeschlossen, würden getötet, um ein Kunstwerk zu erschaffen, die weibliche Leiche werde im kulturellen Diskurs als Kunstwerk gehandhabt. Was Lacan als Grundaxiom für jede symbolischen Ordnung erklärt hat, ‚la femme n’existe pas,‘ wird von Bronfen als allgemeingültiges poetologisches Theorem sichtbar gemacht: die Tilgung des Weiblichen, die Konstituierung der symbolischen Ordnung durch den Ausschluss der lebendigen Frau, die Überführung eines „als belebte Natur wahrgenommenen oder kulturell konstruierten (weiblichen) Körpers in unbelebte ästhetische Gestalt.“²⁵

In Fontanes Werk finden wir beide Argumentationskomplexe, nämlich die Triangulation ‚Natur, Eros, Tod‘ im Zusammenhang mit der Wasserfrauenthematik sowie den komplexen Auslagerungsprozess von Femininität in die Ästhetik. In der Tat wird man bei genauerem Hinsehen zuhauf fündig, Fontanes *Oeuvre* scheint beinahe ‚überflutet‘ von sirenenhaften Frauengestalten, so dass von einer motivischen Konstante gesprochen werden kann.²⁶ Diese Lektüre wird sich auf den Roman *Stechlin* beschränken.

²² Beispiele für die produktive Nutzung solcher Dynamik sind die Rückkehr der Wasserfrau als Quelle (*Undine*) oder die Errichtung von Klöstern in Thüring von Ringoltingens *Melusine*.

²³ Gilbert und Gubar 1979, 17.

²⁴ Bronfen 2004b, 623.

²⁵ Bronfen 2004b, 623. Siehe auch den erhellenden Aufsatz von Claudia Liebrand zu Fontanes *Unwiederbringlich*, in welchem sie auch auf Bronfens These eingeht (Liebrand 2000, 163-164).

²⁶ von Braun bezeichnet z. B. die ubiquitären Wasserfrauengestalten in Fontanes Werk als Programm, welches ihn sein ganzes Leben beschäftigte (von Braun 2002, 116).

Wasserfrau als Maskerade: Die Hybridität der Melusine von Barby

Fontanes letzter zu seinen Lebzeiten veröffentlichter Roman *Der Stechlin*²⁷ ist ausgesprochen handlungsarm²⁸ und antiteleologisch. Er ist geprägt von aussergewöhnlicher Polyphonie, Selbstreflexivität und Intertextualität, von Dialogen und Causerien, so dass ihn Fontane in seiner unnachahmlichen Art folgendermassen zusammenfasst: „Zum Schluss stirbt ein Alter und zwei Junge heiraten sich; – das ist so ziemlich alles, was auf 500 Seiten geschieht. Von Verwicklungen und Lösungen, von Herzenskonflikten oder Konflikten überhaupt, von Spannungen und Überraschungen findet sich nichts.“²⁹ Bei dem Alten handelt es sich um den Junker Dubslav von Stechlin, bei den Jungen um seinen Sohn, den Rittmeister Woldemar, welcher die Komtesse Armgard von Barby heiratet, ergo die zehn Jahre jüngere Schwester der geschiedenen Melusine von Barby, die nach einer kurzen missglückten Ehe mit dem italienischen Grafen Ghiberti ihren Mädchennamen wieder angenommen hat.

Der Name Melusine³⁰ klingt zunächst einmal verdächtig, wird doch damit zugleich unser Wissen um den Mythos Wasserfrau und um die Melusinensage abgerufen, die der Schweizer Thüring von Ringoltingen mit seinem 1456 erschienenen Prosaroman *Melusine* aus dem französischen in den deutschen Sprachraum eingeführt hat. Schnell wird aber klar, dass es sich bei Melusine von Barby nicht um jenes Sinnbild, jene Urmutter des Adelsgeschlechts Lusinien handelt, die sich jeden Samstag vom Nabel abwärts in einen Wurm verwandelt und ihrem Ehemann Reymund das

²⁷ Der Vorabdruck erscheint 1897, Fontane stirbt im darauffolgenden Jahr und erlebt die Veröffentlichung der Buchausgabe (1898) nicht mehr.

²⁸ Thomas Mann spricht in seinem Essay „Der alte Fontane“ vom „Verflüchtigen des Stofflichen“ (Mann in Sagarra in Grawe / Nürnberger 2000, 663). Die Handlungsarmut sowie Vielstimmigkeit unterstreichen den allgemein hybriden Charakter des Romans und verweisen auf dessen Modernität (Fontanes Werk wird traditionell gemeinhin dem Realismus zugerechnet, insbesondere *Der Stechlin* jedoch kann als ‚modern‘ im mikroepochalen Sinn angesehen werden. Siehe auch Kafitz 2002 oder Nottinger 2003). Auf die sprachliche Hybridität (Dialogizität) des *Stechlin* im Sinne Bachtins kann an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden. (In *Die Ästhetik des Wortes* verwendet Bachtin Dialogizität und Hybridität zunächst als Synonyme, um danach vermehrt Hybridität einzusetzen). Kurz erwähnt seien aber als Beispiele die regionalen und sozialen sprachlichen Varietäten im Text sowie die wiederkehrende Einsicht in die generell limitierte Fähigkeit von Sprache, Bedeutungen vollumfänglich Herr zu werden (siehe Fontane 1998, 69, 98, 141, 238, 280, 284, 314). Das Beinhaltigen verschiedenster Gattungen im Roman (Telegramme, Briefe, ekphrastische Exkurse bzw. Bildbeschreibungen etc.) trägt zur Hybridität des Romans bei (siehe Bachtin 1979 und Mecklenburg 1998).

²⁹ Briefentwurf an den Redakteur des Vorabdrucks Adolf Hoffmann, Mai / Juni 1897 (Nürnberger in Fontane 1998, Anhang S. 410).

³⁰ Zusammensetzung aus dem Ahnengeschlecht Lusinien und dem französischen Homophon *mer / mère*, (Meer / Mutter).

Versprechen abringt, sie in dieser Zeit nie zu stören. Reymund bricht – wie vorauszusehen – diesen Schwur, indem er sie heimlich durchs Schlüsselloch erspäht. So wird Melusine von ihrem Fluch, ein Zwitterwesen zu sein, nicht erlöst, kann nicht sterben, bleibt verdammt und fristet ihr Dasein als Luftgeist weiter. Die von ihr veranlassten Klosterbauten sowie Reymunds Gang ins Kloster aus Reue läuten den weiter oben beschriebenen Läuterungsprozess der Gesellschaft ein.

Die fontanesche Melusine hingegen zeichnet sich durch eine komplexe Mehrfachkodierung aus. Die gängigen zirkulierenden Vorstellungen um die ‚Folie Meerweib‘ stehen jenen gegenüber, die diese gleichzeitig durchkreuzen. Wie am *cross-mapping* vom Mythos Nixe mit Madonnas Clip *Cherish* gezeigt, ist die Imago Wasserfrau als Spur weiterhin präsent, wird aber durch den kulturellen Transfer in die Schwellenepoche um 1900 unterlaufen, refiguriert, und es ist m. E. gerade dieser oszillierende Doppelgestus, worin die Faszination dieser Figur liegt. Fontanes Melusine wird zum einen von verschiedenster Seite als Melusine fokalisiert, ergo als libidinöses, letales, aquatisches Geschöpf, eben erst dem natürlichen Element, dem Wasser, entsprungen; zum anderen wird dieser Naturverortung des Weiblichen, dieser Mythifikation jedoch entschieden entgegengetreten: Die stechlinsche Melusine, so meine These, entlarvt den stereotypisierten Weiblichkeitsentwurf der Wasserfrau als Konstrukt, als diskursiven Effekt, als Maskerade, weil sie selbst in den Mythostopf greift und spielerisch diese ideologischen Zuschreibungen zitiert und (re-)signifiziert, sich als Wasserfrau ‚maskiert‘.³¹ Bei ihrer sogenannten ‚Natur‘ handelt es sich also um eine ludisch-performativ hergestellte Konstruktion, mit der eine bestimmte Weiblichkeit künstlich inszeniert wird; so ‚ist‘ sie kein fischschwänziges Mischwesen an sich, vielmehr erschafft sie sich ihre verführerisch-nixenähnliche Identität durch Esprit, Charme, Klugheit,³² Eloquenz. Die gängige Schematisierung von Natur als weibliche und Kultur als männliche Sphäre erweist sich hier als permeable Dichotomie, als hybrides Konglomerat. Es ist diese Hybridität Melusines, sich als *(k)eine Wasserfrau* zu gebärden, sich abwechslungsweise in die maskuline oder feminine Position zu begeben respektive diese zu kontaminieren, die im Roman auf so vielschichtige Art verhandelt wird.

³¹ Siehe auch Liebrands einleuchtende Lektüre zu Fontanes *Unwiederbringlich* anhand des Maskeradekonzeptes (Liebrand 2000).

³² Auch Von Matt (1991, 38) betont Melusines Intelligenz und stellt sie in jene Tradition der geistreichen literarischen Frauenfiguren, die sich von Lessings Minna von Barnhelm ableiten und generell die bürgerliche Geschlechterordnung in Frage stellen. Beispiele für Melusines Scharfsinn im Text sind: Fontane 1998, 111 und 310.

Es lohnt sich, noch kurz bei diesem Mischungsverfahren zu verweilen: Laut Young transformiert Hybridität Differenz in Gleichheit und umgekehrt, beide Teile aber haben in diesem Verwandlungsprozess eine Verschiebung erfahren. Des weiteren konvergiert Young diesen Doppelgestus des Hybriden mit Derridas *brisure*: “[...] a breaking and joining at the same time, in the same place: difference and sameness in an apparently impossible simultaneity. Hybridity thus consists of a bizarre binate operation[...].”³³ Young versteht Hybridität denn auch zurecht als die Unmöglichkeit von Essentialismus.³⁴ Die Thematisierung des Geschlechterdiskurses um 1900 mittels Maskerade, die per se hybrid ist, da die Maske und das vermeintliche ‚Dahinter‘ ineinanderfließen, ist keineswegs zufällig. Helduser spricht gar von einem „Schlüsselmotiv.“³⁵ Im *Stechlin* wird dieses hybride Schlüsselmotiv bereits im ersten Kapitel anhand der falschen Aloeblüte eingeführt, wo eine kranke Aloeblüte durch die „roten Dolden des Wasserliesch“³⁶ maskiert wird. Als organische Metapher bestätigt die Aloe zudem die Allgegenwärtigkeit des Hybriden im 19. Jahrhundert.³⁷

Wenden wir uns nun den vielen Verweisen und Bemerkungen zu, die zunächst Melusine mit der Wasserfrauenthematik verknüpfen. Sie zeichnet sich durch eine Affinität zum See Stechlin aus, der von der Kritik³⁸ weitgehend als Kristallisationspunkt des Romans angesehen worden ist. Der See gilt als „pièce de résistance [...]“³⁹ weil er in seiner Funktion als Seismograf weit entfernte Welterschütterungen mittels plötzlicher Eruptionen anzeigen kann. Die dörfliche Idylle um den Stechlin wird so mit der modernen, kosmopolitischen Aussenwelt in Verbindung gebracht. Dem See wird ein Hauch des Revolutionären nachgesagt, sowohl von Dubslav, der aus Überzeugung der konservativen Partei angehört, aber manchmal fast sozialdemokratische Ideen vertritt, wie auch vom fortschrittlichen Pastor Lorenzen. Modern und revolutionär – zwei Attribute, die gleichermassen auf die barbysche Melusine und auf das stechlinische Gewässer zutreffen.

Melusines Verortung in der Natur erschöpft sich nicht im ‚feuchten Element,‘ ebenso wird sie in die Nähe anderer Naturelemente wie Luft oder Feuer gerückt. Eine

³³ Young 1995, 26.

³⁴ Young 1995, 27. Zu Derridas *brisure* siehe Derrida, 1976, 65-73.

³⁵ Helduser 2000, 21. Genauere Ausführungen zum Maskerademodell folgen weiter unten.

³⁶ Fontane 1998, 9.

³⁷ Vgl. Young, 1995, 6. Bezeichnend ist zudem, dass Young bei seinem Definitionsversuch von Hybridität Botanikbeispiele herausgreift: „At its simplest, hybridity, however, implies a disruption and forcing together of any unlike living things, grafting a vine or a rose on to a different root stock, making difference into sameness. Hybridity is a making one of two distinct things, so that it becomes impossible for the eye to detect the hybridity of a geranium or a rose“ (Young 1995, 26).

³⁸ Siehe z. B. Amberg 1996.

³⁹ Fontane 1998, 54.

Szene erinnert an Drostes „Am Turme,“ in welcher Melusine ihre Balkontür weit offen lässt und an der frischen Luft die Sonne genießt, während Armgard das Innere des Zimmers vorzieht.⁴⁰ Ihre Nähe zum Feuer drückt sich in ihrer Begeisterung für Pyrotechnik und Luftschifferschlachten wie folgt aus: „Torpedoboote, Tunnel unter dem Meere, Luftballons. Ich denke mir, das Nächste, was wir erleben, sind Luftschifferschlachten. Wenn dann so eine Gondel die ande entert. Ich kann mich in solche Vorstellungen geradezu verlieben.“⁴¹ Nebst ihrer engen Verzahnung mit allen drei Naturelementen kristallisiert sich in ihrer Bewunderung für kriegerische Aktivitäten eine für Melusine typische, männlich konnotierte Position heraus, denn die Torpedos und Luftschiffe können als phallische Symbole gelesen werden. Ohne den ernsten Hintergrund dieses Zitats verharmlosen zu wollen, gesteht Melusine, dass sie von gefahrlosen Berufen und damit spannungslosen Lebensgestaltungen wenig hält, sie wird gezeigt als selbstbewusste Frau, die sich aus Normen nicht allzu viel macht. Gnam wertet denn auch das Beispiel als Indiz für die umfassende „Militarisierung der Gesellschaft im 19. Jahrhundert, die vor den Frauen nicht haltmacht.“⁴² Nur scheinbar wird die stechlinsche Melusine nach dem gängigen weiblichen Muster in der Natursphäre plziert, weil die phallischen Symbole die traditionelle Verortung des Weiblichen sogleich relativieren. Die Natur wird, das zeigen die Ausführungen zur Pyrotechnik und zur militärischen Luftflotte um 1900, von künstlich erzeugtem Produktionsgut infiltriert bzw. hybridisiert. Die Luftschiffe verweisen zudem auf den spezifisch zeitgenössischen Kontext der Umschrift des Nixennarrativs.

Am augenscheinlichsten neben Melusines Affinität zum Wasser im Besonderen und zur Natur im Allgemeinen sind jedoch die ubiquitären textuellen Verweise auf den Wasserfrauenmythos, die Melusine zur *femme fatale*, zur geschichtslosen Folie stilisieren. Bellusos Darstellung (Abb. 1) aus dem Jahr 1984 versinnbildlicht diesen Prozess, indem die Wasserfrau die Spiegelseite eines männlich codierten, erotisch-lasziven Weiblichkeitsentwurfs repräsentiert. Besonders gelungen in Bellusos kunstvoller Illustration ist das deutlich erkennbare, leere Gesicht der sinnlichen Figur, womit die Barthesche Naturalisierung, die Austauschbarkeit, die Stereotypie des Weiblichen bar einer individuellen Biografie hervorgehoben wird.

⁴⁰ Auch Sagarra assoziiert diese Szene mit Droste, allerdings mit dem Gedicht „Am Balkone“ (Sagarra in Grawe / Nürnberger 2000, 676), meint wohl aber „Am Turme.“

⁴¹ Fontane 1998, 156.

⁴² Gnam 2005, 70.

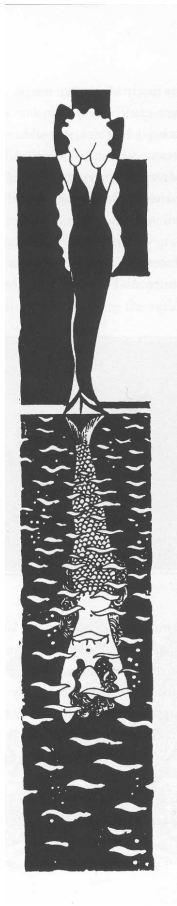


Abb. 1: (Wasser)frau als ges(chicht)slose Folie (Belluso 1984).

In diesem Sinn wird Melusine als Eva, Venus, Schlange, Kokette, als Verführerin bezeichnet. Dazu sollen im Folgenden einige Beispiele zitiert werden. Woldemars etwas plauderhaft-frivoler Militärfreund, Hauptmann von Czako, reagiert folgendermassen, als er von Herrn von Rex, einem weiteren Militärfreund Woldemars, erfährt, dass die ganze Gesellschaft bezeichnenderweise Melusine nur nach ihrem Vornamen nennt, die nach ihrer Scheidung vom Grafen Ghiberti ihren alten Namen wiederangenommen hat: „’Melusine? Hören Sie, Rex, das lässt aber tief blicken.’“⁴³ Es ist, als würde ihr Vorname und die dazu aufkommenden Assoziationen ihre gesamte Identität ausmachen. Czako fährt etwas später fort: „’Versteht sich, Melusine ist mehr. Alles, was aus dem Wasser kommt, ist mehr. Venus kam aus dem Wasser [...]’“⁴⁴ Auch Woldemar beschreibt sie als „ganz Melusine[.]“⁴⁵ Sehr aussagekräftig ist ein längeres Gespräch zwischen Dubslav und seiner spröden, konservativen, zehn Jahre älteren

⁴³ Fontane 1998, 108.

⁴⁴ Fontane 1998, 214.

⁴⁵ Fontane 1998, 116.

Halbschwester, der Domina Adelheid. Ihr widerstehe das Fremde,⁴⁶ so Adelheid, die sich zunächst über die so modernen Engländer enerviert:

„[...] [N]eben mir sass ein Herr und eine Dame, wenn es überhaupt eine Dame war. Aber Engländer waren es. [...] [D]ie Dame hielt ausserdem noch eine Zigarette zwischen den Fingern und sah in die Ringelwölkchen hinein, die sie blies.“ [...] „Und ich verwette mich, diese Melusine raucht auch.“ „Ja, warum soll sie nicht? Du schlachtest Gänse. Warum soll Melusine nicht rauchen?“

„Weil Rauchen männlich ist.“

„Und Schlachten weiblich... Ach, Adelheid, wir können uns über so was nicht einigen. Ich gelte schon für leidlich altmodisch, aber du, du bist ja geradezu petrefakt.“

„[...] [I]ch weiss, du liebst dergleichen und liebst gewiss auch (und hast so deine Vorstellungen dabei) den Namen Melusine.“

„Kann ich beinah sagen.“

„Ich dacht' es mir.“⁴⁷

[...]

„[...] Ich habe nichts dagegen, dass jemand Briefbeschwerer heisst [...]. Aber ich habe sehr viel gegen Melusine. Briefbeschwerer, nu, das ist bloss ein Zufall, Melusine aber ist kein Zufall, und ich kann dir bloss sagen, diese Melusine ist eben eine richtige Melusine. Alles an dieser Person...“

[...]

„Alles an dieser Dame, wenn sie durchaus so etwas sein soll, ist verführerisch. Ich habe so was von Koketterie noch nie gesehn. Und wenn ich mir dann unsern armen Woldemar daneben denke! Der is ja solcher Eva gegenüber von Anfang an verloren. Eh er noch weiss, was los ist, ist er schon umstrickt, trotzdem er doch bloss ihr Schwager ist. Oder vielleicht auch grade deshalb. Und dazu das ewige Sichbiegen und -wiegen in den Hüften. Alles wie zum Beweise, dass es mit der Schlange denn doch etwas auf sich hat. Und wie sie nun gar erst mit dem Lorenzen umsprang. Aber freilich, der ist womöglich noch leichter zu fangen als Woldemar. Er sah sie immer an wie 'ne Offenbarung. Und sie ist auch so was. Darüber ist kein Zweifel. Aber wovon?“⁴⁸

Adelheids Perspektive – sowie auch die vorher erwähnten Beispiele – legt genau jenen naturalisierten, dämonisch-erotisch aufgeladenen Weiblichkeitsentwurf offen, der mit der mythischen Phantasmagorie Wasserfrau in Verbindung gebracht wird. Diese Schablone Meerweib wird abgerufen und auf Melusine von Barby projiziert. Jede Aussage und Handlung Melusines, jede Körperbewegung, gemischt mit Mutmassungen,

⁴⁶ Fontane 1998, 283.

⁴⁷ Fontane 1998, 284. Dass es sich bei Adelheids Naserümpfen über die angebliche Progressivität der Engländer um einen beliebten Topos handelt, hat Nünning gezeigt. Zwar war die Theorie der ‚weiblichen Sonderanthropologie‘ in Grossbritannien tatsächlich weniger dominant als anderswo in Europa, doch die stetigen Forderungen nach der rechtlichen Gleichstellung von Frauen usw. entkräften die These, wonach die Frauen in England deutlich mehr Freiheiten genossen (Nünning 2003, 129).

⁴⁸ Fontane 1998, 285.

wird unhinterfragt in die narrative Struktur ‚Wasserfrau,‘ einer *femme fatale par excellence*, hineingepresst. Die spezifische Historizität Melusine von Barbys wird in diesem Weiblichkeitskonstrukt ausgeklammert, entleert, die Geschichte, laut Barthes, in Natur umgewandelt.⁴⁹ Oder mit Belluso gesagt, sie wird gesichts- und geschichtslos. Die petrefakte Adelheid versucht sozusagen Melusines schillernde, komplexe Persönlichkeit als klischierte, identitätslose Wasserfrauenfigur erstarren, ja, versteinern zu lassen. Die Phantasie der Klosterfrau scheint derart mit ihr durchzugehen, dass sie in Melusines Figur beinahe die paradiesische Schlange zu sehen glaubt. Adelheids Zitierung des Mythos Wasserfrau verrät fast mehr über sie selbst als über Melusine; Dubslav fasst den markanten Gegensatz beider Frauen denn auch folgerichtig zusammen: „Sie waren eben Antipoden: Stiftsdame und Weltdame, Wutz und Windsor, vor allem enge und weite Seele.“⁵⁰

Adelheids Fokalisierung reduziert Melusines individuelle Biografie auf die kohärent scheinende Erzählung ‚männerverzehrende, gefährliche Meerjungfrau‘ und unterschlägt ihre an sich hybride Identität, ist doch die fontanesche Melusine in London geboren und stammt die Mutter der Barbyschen Schwestern aus der französischsprachigen Schweiz.⁵¹ Sowohl die Schweiz⁵² als auch England werden von Adelheid mit ‚wild‘ und ‚fremd‘ assoziiert, marginalisierende und pejorative Zuschreibungen, die mit dem Weiblichen oft einhergehen und in Adelheids Perspektive Melusines Anderssein unterstreichen.⁵³ Melusines etwas exotisch anmutender Charakter wird durch ihre hybride Genealogie noch verstärkt. Der damit zusammenhängende Topos vom geheimnisvollen, schwer fassbaren Weiblichen wird auch vom Diener Jeserich im Gespräch mit seinem Herrn Dubslav von Stechlin aufgegriffen, als die Beiden spekulieren, für welche der Barby-Schwestern sich Woldemar wohl entscheiden wird.⁵⁴ Dieser Verrätselungs-Topos gilt neben Hybridität als einer derjenigen Definitionsmerkmale der *femme fatale*, wofür die Wasserfrau als Zwitterwesen zwischen Mensch und Tier ein Paradebeispiel ist.⁵⁵ Freud hat die Verrätselung mit dem Begriff des „Rätsels der Weiblichkeit“ umschrieben.⁵⁶ Auch Adelheid sinniert über die Funktion der barbyschen Melusine und interpretiert, wie gezeigt, all deren körperlichen

⁴⁹ Barthes 1996, 130.

⁵⁰ Fontane 1998, 380.

⁵¹ Fontane 1998, 160.

⁵² Im Übrigen wird auch Armgarths Name mit der Schweiz in Verbindung gebracht. Woldemar bekennt, diesen Namen nur als „Bühnenfigur“ aus Schillers *Wilhelm Tell* zu kennen (Fontane 1998, 116).

⁵³ Fontane 1998, 160, 255.

⁵⁴ Fontane 1998, 115, 229.

⁵⁵ Hilmes 1990, 3.

⁵⁶ Freud 1999, 120.

Akte als das unveränderliche Narrativ der erotisch-dämonisierten, enigmatischen, fatalistischen Wasserfrau.

Im Gegensatz zu Adelheid und den anderen Figuren in den weiter oben zitierten Textstellen entlarvt Melusine selbst in einem Gespräch mit Lorenzen den stereotypisierten Weiblichkeitsentwurf der Nixe als diskursiv erzeugtes Konstrukt, als Effekt und nimmt Butlers Grundthese von der Performativität der Geschlechter in gewissem Sinne vorweg: „[...] Namen bedeuten nichts.’ ‚Wer Melusine heisst, sollte wissen, was Namen bedeuten.’ ‚Ich weiss es leider. Denn es gibt Leute, die sich vor ‚Melusine’ fürchten.“⁵⁷ Mit anderen Worten, sie möchte ihre Geschichte, ihre Subjektivität, ihre Geschlechtsidentität selbst aushandeln, frei vom starren, intelligiblen Bild ‚Meerweib,’ weil sie die Geschlechtsidentität, mit Butler gesprochen, als „performativ inszenierte Bedeutung“⁵⁸ begreift; als fortdauernde diskursive Praxis bleibt dieser Prozess offen für stets neue Semantisierungen. Butler definiert Geschlechtsidentität als „die wiederholte Stilisierung des Körpers, [als] ein Ensemble von Akten, die innerhalb eines äusserst rigiden Rahmens wiederholt werden, dann mit der Zeit erstarren und so den Schein der Substanz bzw. eines natürlichen Schicksals des Seienden hervorbringen.“⁵⁹ Melusine plädiert für Kontingenz, für eine prozessuale Sinnstiftung, weiss aber um die einzwängenden, regulierenden Gesetze der symbolischen Ordnung, in die sie eingebunden ist.⁶⁰ Fontanes Melusine findet die Gesetzeslücke darin, dass sie im Butlerschen Sinne der Resignifikation, also z.B. der spielerischen Übertreibung, mit ihrem gleichnamigen Mythos hantiert, sich den Mythos für sich selbst zunutze macht, improvisiert, ihn dadurch verschiebt, subvertiert, ja, Geschlechter-Verwirrung stiftet.⁶¹ So neckt Melusine ihre jüngere Schwester Armgard, als diese mit einem Ball spielt, sie würde wohl lieber Woldemar als den Ball fangen und schliesst: „‚Du sitzt so märchenhaft da.’“ Armgard durchschaut sie und entgegnet:

⁵⁷ Fontane 1998, 141.

⁵⁸ Butler 1991, 61.

⁵⁹ Butler 1991, 60.

⁶⁰ Butler 1991, 60-61.

⁶¹ Butler 1991, 61 und Butler 2004, 1. In ihrer neueren Aufsatzsammlung *Undoing Gender* (2004) hebt Butler explizit das Moment der Improvisation für Möglichkeiten kontingenter Geschlechtidentitäten hervor. Allerdings betont sie, wie schon in *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts* (1997), den Zwangrahmen für diese Möglichkeiten alternativer Identitätskonstruktionen: „If gender is a doing, an incessant activity performed, in part, without one’s knowing and without one’s willing, it is not for that reason automatic or mechanical. On the contrary, it is a practice of improvisation within a scene of constraint. Moreover, one does not do ‘do’ one’s gender alone. One is always ‘doing’ with or for another, even if the other is only imaginary. What I call my ‘own’ gender appears perhaps at times as something that I author or, indeed, own. But the terms that make up one’s gender are, from the start, outside oneself, beyond oneself in a sociality that has no single author (and that radically contests the notion of authorship itself)” (Butler 2004, 1).

„Ach, du denkst immer nur an Märchen und glaubst, weil du Melusine heisst, du hast so was wie eine Verpflichtung dazu.“⁶² In ihrer Diskussion über Butlers Performativitätstheorie der Geschlechter hat Funk zurecht nochmals darauf hingewiesen, dass diese nicht per se subversiv ist, sondern stets als solche lesbar gemacht werden muss, „weil Performativität ihr eigenes Funktionieren ausstellt.“⁶³ Der Witz bei der stechlinschen Melusine ist gerade der, dass ihr komplexes, performatives Spiel mit der Folie ‚Wasserfrau‘ nicht bei der ‚Märchenversion‘ haften bleibt und es sich deswegen in diesem Fall um eine subversive Abweichung handelt.⁶⁴

Dass ihre Inszenierung oder Maskerade, um Rivieres Formulierung aufzugreifen, als Wasserfrau besonders glaubhaft – Adelheid im Besonderen fällt darauf rein – wirken kann, zeigt sich in der Episode, als Dubslav für sie den vereisten See Stechlin aufbrechen lassen will, um ihr den sagemumwobenen roten Hahn zu zeigen, der angeblich bei aussergewöhnlichen Ereignissen hochfährt. Sie lehnt dezidiert ab mit der Begründung, sie möge kein Eingreifen ins Elementare: „Ich würde glauben, eine Hand führe heraus und packte mich.“⁶⁵ Ein weiteres selbstreflexives Beispiel ist folgende Aussage: „[...] wie der Fisch im Wasser.“⁶⁶

Rivieres 1929 erschienener Aufsatz „Weiblichkeit als Maskerade“ erlebte in den Neunziger Jahren eine Renaissance und löste eine intensive Debatte über den Genderbegriff aus.⁶⁷ Riviere zeigt in ihrer Fallstudie über eine junge Intellektuelle, die Vorträge hält, dass sich diese im passenden räumlichen Rahmen als aggressiv und phallisch gebärden kann, um sich in einem anschliessenden defensiven Unterwerfungsakt als feminin bzw. kastriert zu geben. Riviere begreift Weiblichkeit denn auch provokant als

[...] etwas, das [die junge Frau] vortäuschen und wie eine Maske tragen konnte, sowohl um den Besitz von Männlichkeit zu verbergen, als auch um der Vergeltung zu entgehen, die sie nach der Entdeckung erwartete – ähnlich wie ein Dieb [...]. Der Leser mag sich nun fragen, wie ich Weiblichkeit definiere und wo ich die Grenze zwischen echter Weiblichkeit und der ‚Maskerade‘ ziehe. Ich behaupte gar nicht, dass es diesen

⁶² Fontane 1998, 110.

⁶³ Funk 1999, 49.

⁶⁴ Butler selbst hat allerdings vermehrt darauf aufmerksam gemacht, dass nicht jegliche Geschlechterverwirrung als subversiv einzustufen ist und deshalb eine differenzierte Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Beispiel zwingend ist (siehe z. B. ihre Diskussion zu *Gender Is Burning*, Butler 1997, 171-197).

⁶⁵ Fontane 1998, 267

⁶⁶ Fontane 1998, 261.

⁶⁷ Benthien bietet dazu eine nützliche Übersicht und arbeitet die Theoremunterschiede zwischen Riviere, Lacan, Butler und Apter heraus (Benthien 2003, 36-59).

Unterschied gibt; ob natürlich oder aufgesetzt, eigentlich handelt es sich um ein und dasselbe.⁶⁸

Ähnlich wie bei Lacan wird phallische Macht mit der Macht des Sprechens assoziiert. Laut Rivieres These ist Weiblichkeit eine Maske, die in dreifacher Hinsicht Schutz bietet, nämlich: vor den eigenen Ängsten, vor der physischen Vergeltung des Mannes und am wichtigsten, zur Verschleierung vor dem möglichen Vorhandensein von Männlichkeit. Weiblichkeit ist also nach Riviere nichts von Natur aus Gegebenes, sondern ein kulturell antrainiertes Verhaltensrepertoire, das je nach Bedarf und Situation inszeniert bzw. performiert werden kann. Für Melusine heisst dies, dass gerade weil sie kontinuierlich als phallisch präsentiert wird, sich auch kastriert, betont feminin gebärden muss. Deshalb besinnt sie sich auf den aufgrund ihres Vornamens naheliegenden, hochgradig naturalisierten Weiblichkeitsentwurf Wasserfrau und verschleiert sich zuweilen als solche wie in der oben erwähnten Seeszene; insbesondere die konservative Adelheid sieht die Seeszene, nicht ins Elementare eingreifen zu wollen, als ein Indiz dafür, dass Melusine auch tatsächlich eine Nixe ist. Melusine verkompliziert die Unterwerfungsgeste nach Riviere aber zusätzlich, indem sie es gerade nicht dabei belässt, sondern den Mythos als solchen wiederholt durchquert, blossstellt, verschiebt, metadiskursiv bricht. Dadurch durchbricht sie den „Schein der Substanz“⁶⁹ der Folie Wasserfrau und entlarvt ihn als diskursiv hergestellten, kontingenten Weiblichkeitsentwurf. Tseëlon benennt denn auch die Ambiguität und die permanente Hinterfragung der Identitätskategorie als das Herzstück, worum im Theorem Maskerade gerungen wird.⁷⁰ Wenn durch die Maskerade als Verhüllung dasjenige ‚hinter‘ der Maske mit Substanz und Essentiellem kurzgeschlossen wird, andererseits Verschleierung zum einzig Zugänglichen avanciert, übernimmt das Uneigentliche den Modus der (Re-)Präsentation. Somit scheint im Diskurs der Moderne die Frage nach der Substantialität wiederholt am Weiblichen ausdifferenziert zu werden, Weiblichkeit und uneigentliche Rede scheinen zu korrelieren.⁷¹

Ein weiteres Beispiel für die Wasserfrauenmaskerade der stechlinschen Melusine findet sich an jenem Salonabend, an welchem über den Kunstgeschmack debattiert wird und der in seinem ästhetischen Empfinden etwas altmodisch anmutende Kunstprofessor Cujacius nicht nur die zeitgenössische Kunst, auch die Zeit an sich als

⁶⁸ Riviere 1994, 38-39.

⁶⁹ Butler 1990, 60.

⁷⁰ Tseëlon 2001, 1.

⁷¹ Funk 1998, 208.

„Niedergangsepoche[.]“⁷² als „Zeit des Abfalls,“⁷³ als „Zeit der apokalyptischen Reiter“⁷⁴ und der damit vielzitierten Krisenstimmung um 1900 Sprache verleiht. Melusines Reaktion daraufhin: „Nur Melusine blieb in einer stillen Opposition und flüsterte [...]: ‚[...] Mir persönlich ist die Böcklinsche Meerfrau mit dem Fischleib lieber. Ich bin freilich Partei.‘“⁷⁵ Bemerkenswert an diesem Zitat ist nicht nur, dass Melusine ein Wasserfrauengemälde zitiert, sondern, dass sie diejenige Art von Ikonografie herbeiruft, die den Mythos Wasserfrau selbst metadiskursiv wiederholt. Im Text wird nicht klar, um welches spezifische Böcklinbild es sich genau handelt, denn Böcklin hat mehrere Nereidenbilder gemalt. Nicht die Frage, welches Bild, sondern welche Art von Bild – und Böcklin ist ein Beispiel dafür –, die Melusine zitiert, ist entscheidend. Stellvertretend für Böcklins Wasserfrauenbilder sei *Meeresstille* (Abb. 2) genannt. Dieses Gemälde offenbart in Melusines Reaktion nämlich genau jenen Mechanismus des männlich codierten, diskursiv konstruierten Subjekts, der aufgrund der Erosion zentraler, sinnstiftender Referenzsysteme um 1900 auf essentialistische Geschlechterkonfigurationen rekurriert, demzufolge auch auf den der stereotypisierten Wasserfrau.



Abb. 2: Melusine zitiert Böcklin (hier: *Meeresstille*, 1887).⁷⁶

Gleichzeitig wird mit dieser Darstellung das Theorem, das Weibliche als Kunstwerk, als Allegorie zu stilisieren, aufgerufen. Im Zitieren dieses naturalisierten, verdinglichenden,

⁷² Fontane 1998, 205.

⁷³ Fontane 1998, 205.

⁷⁴ Fontane 1998, 205.

⁷⁵ Fontane 1998, 205.

⁷⁶ Das Bild wurde entnommen aus: Schmidt et al., o. J., 289.

kohärenzstiftenden Weiblichkeitstypus begibt sich Melusine zwar in die Position des männlichen Blicks, resignifiziert den Inhalt aber zugleich mit dem ironischen Verweis, dass sie Partei sei in dieser Sache. Es ist gerade Melusine, die dem gängigen Schema der Nixe durch ihre performativ erzeugte, subversive Identitätskonstruktion entgeht.⁷⁷

Die Besonderheit der Melusine von Barby liegt im Oszillieren zwischen bzw. im *cross-mapping* von Mythoszitat und Verschiebung, insbesondere auch im Blickwinkel des zeitgenössischen Kontexts.⁷⁸ Dass sie im Lacanschen Sinne den ‚Phallus hat,‘ d. h. in eine männliche Position gerückt wird, zeigt sich, indem sie mehrmals Gespräche unterbricht, sich einmischt, Gespräche steuert. Auch durch ihre physische Präsenz unterbricht sie Gespräche.⁷⁹ Es bleibt ihr vorbehalten, den unkonventionellen Romanschluss, wenn auch in Form eines Briefes, zu sprechen, denn sie lässt nicht das neuvermählte Paar, Armgard und Woldemar, hochleben: „[...] es ist nicht nötig, dass die Stechline weiterleben, aber es lebe *der Stechlin*.“⁸⁰ Dieser Schlusssatz ist durch einen markanten Bedeutungsüberschuss markiert, steht der Signifikant ‚Stechlin‘ doch für Schloss, Wald, Dorf, das Adelsgeschlecht, Dubslav und nicht zuletzt, selbstreflexiv, für den Roman *Stechlin* selbst. Das in epistolarischer Form gesprochene Romanende sowie die semantische Hypercodierung des Signifikants ‚Stechlin‘ unterstreichen die ‚brisurische Hybridität‘ bzw. die aporetische Struktur des Textes. Die semantische Hypercodierung von ‚Stechlin‘ ist nicht nur ein vorzügliches Beispiel für Fontanes ‚Finessen,‘⁸¹ sondern performiert Derridas *différance* auf beinahe unheimliche Weise, denn ‚Stechlin‘ steht sowohl für die Verräumlichung von Sinn (geografische Orte wie das Dorf, das Schloss etc.) als auch für den zeitlichen Aufschub von Sinn (das Adelsgeschlecht, der Roman), wobei jedes Element durch die Spur eines anderen Elements im unendlichen Spiel der Signifikantenkette bzw. der Differenzen markiert ist und dadurch (temporäre) Bedeutung erlangt.⁸²

⁷⁷ Auch Dieterle (1998, 277, 283) mit Rekurs auf Linnebachs Böcklin-Monografie denkt bei Melusines Zitat vornehmlich an Böcklins *Meeresstille*.

⁷⁸ In der Forschung wurde zwar auf Melusines „Übertritt vom Naturhaften ins Geschichtliche“ (Ohl 1979, 303), auf Melusines Schwellencharakter (Sagarra in Grawe / Nürnberger 2000, 676) sowie auf ihr Changieren zwischen Natur und Kultur bereits überzeugend hingewiesen (siehe Bovenschen 1989, 359-383). Die Konsequenzen, die sich dadurch ergeben, wurden jedoch zu wenig berücksichtigt. Zudem ist dem *cross-mapping* von Melusine das Hybride eingeschrieben; die Dichotomie von Natur / Kultur wird durchlässig.

⁷⁹ Fontane 1998, 134, 157, 239, 309.

⁸⁰ Fontane 1998, 388.

⁸¹ Siehe dazu insbesondere Strowick 2009, 228-236. Fontanes poetologischer Begriff ‚Finessen‘ meint eine Erzähltechnik, nämlich „die Kunst des Anknüpfens, des Inbeziehungbringens, des Brückenschlagens“ (Fontane in Strowick 2009, 228).

⁸² Derrida 2004, 117-118, 125-126.

Melusine avanciert, metaphorisch betrachtet, zur Autorin, verkommt nicht zur stummen Sirene. Ihr Wissen und Unbehagen um die marginalisierte Stellung der Frau in der Gesellschaft, wie in einem Gespräch mit Lorenzen klar wird, ihr selbstbestimmtes Leben als geschiedene Frau (wenn auch durch ihre aristokratische Herkunft privilegiert), ihr selbstbewusstes Auftreten, ihre Klugheit und Bildung, zeichnen sie als eine Frauenfigur, die dem Bild der sogenannten ‚neuen Frau,‘ dem Pendant der *New Woman* aus dem anglo-amerikanischen Raum im ausgehenden 19. Jahrhundert sehr nahe kommt. Der Begriff *New Woman* taucht erstmals 1894 auf und ist als Reaktion auf die Frauenbewegung sowie die ‚Frauenfrage‘ im 19. Jahrhundert zu werten.⁸³ Kontrovers ist über diese Denkfigur in der Forschung diskutiert worden, weil ihre „elusive quality“⁸⁴ eine teleologische Definition erschwert, doch steht sie hauptsächlich für das Hinterfragen von tradierten Geschlechterrollen und das Ermöglichen alternativer Lebensentwürfe oder zumindest für ein neues Selbstverständnis der Frau.⁸⁵ Zentral ist, dass sie sowohl als empirische Erscheinung als auch als „Medium einer radikalen Infragestellung traditioneller Gesellschafts- und Denkstrukturen aufgefasst“ wird.⁸⁶ Heftig debattiert über diesen Weiblichkeitsentwurf wurde schon im zeitgenössischen Diskurs der Moderne; man befürchtete aufgrund der Angleichung der Geschlechter schlussendlich auf eine Welt ohne Geschlechter zuzusteuern: „’A new fear my bosom vexes; / Tomorrow there may be no sexes!’“⁸⁷ Im angloamerikanischen Raum wurde die ‚neue Frau‘ mit Vorliebe karikiert, v.a. in der boulevardesk-konservativen Zeitschrift *Punch* (siehe Abb. 3).

⁸³ Ledger 1997, 9. Wittmann 1985, 86.

⁸⁴ Ledger 1997, 11 und Ledger 1995, 24.

⁸⁵ Liska 2000, 31-32.

⁸⁶ Liska 2000, 32.

⁸⁷ *Punch*-Zitat (April 1895) in Showalter 1992, 9 und Brandt 2007, 62.



Abb. 3: Karikatur einer *New Woman* in der Zeitschrift *Punch*.⁸⁸

Eine verkehrte Welt, so legt die *Punch*-Karikatur nahe, kippt ins Groteske; typisch ist die Überzeichnung maskulinisierter Frauen mit Zigarette, wovor sich der Mann nur noch zur weiblichen Dienerschaft retten will, denn dort scheint die traditionell bürgerliche, binär organisierte Geschlechterordnung, – vorläufig zumindest –, nicht gefährdet. Die Zigarette erinnert an Adelheids Kritik an Melusine, weil dies als nicht geschlechterkonform erachtet wird.⁸⁹ Melusine verkommt aber nicht zuletzt deshalb gerade nicht zu einem derartigen Spottbild, weil die Sympathiesteuerung im Roman neben Dubslav klar bei ihr liegt.

Andere Beispiele, die Melusines geschlechtsüberschreitenden Charakter hervorheben, bilden u. a. ein Hut, der eher einem „Ritterhelm“⁹⁰ gleicht und deshalb passender ist für sie als für Armgard.⁹¹ Als Mutterfigur für ihre jüngere Schwester, ihr

⁸⁸ Die Abbildung ist entnommen aus Ledger 1997, 98.

⁸⁹ Vgl. Lehnert (1997, 204, Fussnote 59), welche gleichsam Rauchen als allgemeines Signum für Frauenemanzipation und tendenzielle Maskulinisierung liest. Siehe zudem Dubslavs satirische Zukunftsvision, geäußert kurz vor seinem Tod in einem Gespräch mit Lorenzen, in welcher er sich den Besuch einer kurzhaarigen, schriftstellerisch tätigen Adelligen bei Woldemar und Armgard vorstellt und so den Weiblichkeitsentwurf ‚neue Frau‘ alludiert (Fontane 1998, 368). Dieses neue Frauenbild wurde nebst der Vermännlichung oft auch mit Promiskuität gleichgesetzt (Brosch 2002, 291). Adelheids Tirade über Melusines angeblich aufreizenden Hüftschwung und ihre Funktion als *femme fatale* im Allgemeinen bestätigen die Assoziation von Maskulinisierung und sexueller Ausschweifung im Zusammenhang mit dem Weiblichkeitsentwurf ‚neue Frau.‘

⁹⁰ Fontane 1998, 112.

⁹¹ Dass der Ritterhelm der hybriden Melusine besser steht als Armgard, sieht auch Woldemar so (Fontane 1998, 112).

pygmalionartiges „’Erziehungsprodukt,’“⁹² wie Melusine Armgard nennt, rückt sie sowohl in die weibliche als auch in die männliche Sphäre; sie nimmt eine hybride Stellung ein. Über Melusines kurze, gescheiterte Ehe wird nur indirekt gesprochen. Die Scheidung schadet ihr jedoch nicht, sie mutiert nicht zur geächteten Aussenseiterin, auch wenn sie, ohne Zweifel, eine Sonderstellung innehat. Die *Mesalliance*⁹³ spielt zwar auf den Mythos an, dieser wird jedoch gleichzeitig konterkariert, denn Melusine wird nicht zum reinen Spiegel des männlichen Begehrens reduziert; weder wird sie im Imaginären festgeschrieben noch muss sie sterben. Mit der Scheidung hat sie sozusagen die notwendige symbolische Kastration hinter sich, wohlwissend um die Grenzen, die sich ihr in ihrem hybriden Maskeradenspiel auftun.

Gender Trouble: Die Hybridisierung von Geschlechterkonfigurationen

Im *Stechlin* wird ein beachtliches *Gender Trouble* vorgeführt, nicht nur, weil die Trias Natur-Eros-Tod, – *conditio sine qua non* für das essentialistische Bild Wasserfrau – bei Melusine von Barby nicht mehr greift. Sie wird zwar in die Nähe Dubslavs gerückt, dieser stirbt jedoch an Krankheit, der angedeutete Eros zu ihr bleibt harmlos,⁹⁴ auch wenn Melusine, ihrer Unkonventionalität treu bleibend, mit dem Gedanken durchaus zu spielen weiss, Dubslav eventuell doch zu heiraten.⁹⁵ Weder die blasse⁹⁶ Armgard, an die

⁹² Fontane 1998, 230.

⁹³ Gemeint ist damit die ‚Mahrtehe,‘ in der die erotische oder sexuelle Verbindung eines Menschen zu einem überirdischen Wesen an ein Verbot verknüpft ist. Die Beziehung zerbricht bei Nichtbeachtung des Verbots (Lecouteux 1980, 59 und Röhrich 1999, 46).

⁹⁴ Ein Beispiel für Dubslavs Sympathie für Melusine: „’Das ist eine Dame und ein Frauenzimmer dazu’, sagte sich Dubslav still in seinem alten Herzen [...]. ‚So müssen Weiber sein‘“ (Fontane 1998, 252). Vgl. auch Fontane 1998, 278, 280.

Der alte Graf Barby, Melusines und Armgards Vater, dazu: „’Melusine gefällt fast immer. Aber manchem gefällt sie freilich auch nicht. Es gibt so viele Menschen, die haben einen natürlichen Hass gegen alles, was liebenswürdig ist, weil sie selber unliebenswürdig sind. Alle beschränkten und aufgesteiften Individuen, alle, die eine bornierte Vorstellung vom Christentum haben – das richtige sieht ganz anders aus – , alle Pharisäer und Gernegross, alle Selbstgerechten und Eiteln fühlen sich durch Personen wie Melusine gekränkt und verletzt, und wenn sich *der alte Stechlin in Melusine verliebt hat*, dann lieb’ ich ihn schon darum, denn er ist dann eben ein guter Mensch [...]’“ (Fontane 1998, 286-287, Hervorhebung P. P.).

⁹⁵ Melusines Hang zur ludischen, hyperbolisierenden Maskerade als *femme fatale* verleitet sie in einem Gespräch mit Armgard folgendes zu imaginieren: „’Was meinst du, wenn ich den Alten heiratete?’ ‚Sprich nicht so, Melusine. Ich weiss ja recht gut, wie das alles von dir gemeint ist, Übermut und wieder Übermut. Aber er ist doch am Ende noch nicht so steinalt. Und *du*, so lieb ich dich habe, du bist schliesslich imstande, dich in solche Kompliziertheiten von Schwiegervater und Schwager, alles in einem, und womöglich noch allerhand dazu, zu verlieben‘“ (Fontane 1998, 290, Hervorhebung im Original). Armgards Zurechtweisung erinnert daran, dass das Davor und das Dahinter der Maske im Riviereschen Sinn letztendlich ununterscheidbar sind und infolge des *cross-mappings* von Mythos und Refiguration beide Teile durch die Überlagerung kontaminiert, hybridisiert werden. Auch zeigt das Zitat das transgressive Potential Melusines.

*femme fragile*⁹⁷ erinnernd, noch Woldemar nehmen Schaden an Melusine, sie schliessen den Bund der Ehe. Auch die Verschiebungsrhetorik des Weiblichen in die Ästhetik findet bei Melusine so nicht statt. Im Gegenteil, Melusine von Barby weiss, wie in der Böcklin-Analyse aufgezeigt, diesen Auslagerungsmechanismus zu konterkarieren; alles Anzeichen, dass sich die Geschlechterrollen um die vorletzte Jahrhundertwende im Wandel befinden.

Das hegemoniale Heterosexualitätsmodell wird im *Stechlin* erweitert bzw. hinterfragt durch die sogenannte ‚homosoziale Beziehung,‘ ein oxymoronischer Neologismus, den Sedgwick eingeführt hat und der das potentiell ungebrochene Kontinuum sozialer und sexueller Beziehungen zwischen Personen gleichen Geschlechts umschreibt:

‘Homosocial desire,’ to begin with, is a kind of oxymoron. ‘Homosocial’ is a word occasionally used in history and the social sciences, where it describes social bonds between persons of the same sex; it is a neologism, obviously formed by analogy with ‘homosexual,’ and just as obviously meant to be distinguished from ‘homosexual.’ In fact, it is applied to such activities as ‘male bonding,’ which may, as in our society, be characterized by intense homophobia, fear and hatred of homosexuality. To draw the ‘homosocial’ back into the orbit of ‘desire,’ of the potentially erotic, then, is to hypothesize the potential unbrokenness of a continuum between homosocial and homosexual [...].⁹⁸

Das Homosoziale lässt sich im Roman am unterschwellig artikulierten Begehren zwischen Lorenzen und Woldemar, Mentor und Schüler, – einer klassischen Konstellation im homosozialen Diskurs – , festmachen. Woldemars Geständnis, er liebe seinen Lehrer und Erzieher über alles, wirkt zumindest zweideutig. Die Grenzüberschreitung, die mit dieser hyperbolischen Formulierung vollzogen wird, wird gerade von Melusine – selbst Meisterin der Transgression – bemerkt und kommentiert.⁹⁹ Dublavs etwas flapsige Aussage, der Pastor und sein Zögling seien „in Leidenschaft“,¹⁰⁰ vergleichbar mit der „Freundschaftsleidenschaft“¹⁰¹ von „Orest und

⁹⁶ Fontane 1998, 310, 338, 355, 370.

⁹⁷ Thomalla 1972, 46-48.

⁹⁸ Sedgwick 1985, 1.

⁹⁹ Fontane 1998, 153: „Der [Lorenzen], den ich über alles liebe.’ ‚Gehen Sie darin nicht zu weit?’ lachte Melusine. ‚Vielleicht Gräfin, oder sag’ ich lieber gewiss. Und ich hätte dessen eingedenk sein sollen, gerade heute und gerade hier. Aber soviel bleibt: ich liebe ihn sehr, weil ich ihm alles verdanke, was ich bin, und weil er reinen Herzens ist.“ Vgl. ebenfalls Fontane 1998, 269. Siehe dazu auch Masanetz, der die Anzüglichkeit von Woldemars Äusserungen hervorhebt (Masanetz 2000, 196).

¹⁰⁰ Fontane 1998, 65.

¹⁰¹ Fontane 1998, 65.

Pylades,¹⁰² verweist ebenfalls auf die libidinös aufgeladene Beziehungsstruktur von Lorenzen und Woldemar.¹⁰³ Vielsagend wird an Dubslavs Beerdigung über Lorenzens Ehelosigkeit, letzterer der regelmässigen Damenunterhaltung schon lange entwöhnt,¹⁰⁴ gemunkelt, wobei Melusine und Adelheid sich streiten, weil Melusine in Adelheids Augen „[...] dem Unnatürlichen das Wort reden [will] [...]“¹⁰⁵ also dem Homoerotischen. Lorenzens Junggesellendasein stellt für Adelheid nicht nur einen gesellschaftlichen Affront dar, wo er doch als Pastor in dieser Frage eine Vorbildfunktion einnehmen müsste, darüber hinaus verstösst er damit in ihren Augen gegen das herrschende Naturgesetz:

„Ich möchte das [Unverheiratetsein] nicht so betonen und noch weniger es beloben. Es widerspricht dem Beispiele, das unser Gottesmann gegeben, und widerspricht auch wohl der Natur. [...]. Und keine Frau nehmen ist ein Wagnis. Und die Nachrede der Leute hat man obenein.“¹⁰⁶

Adelheids ablehnende Haltung steht stellvertretend für eine bürgerlich-patriarchalisch geprägte, symbolische Ordnung, die durch vielfältige institutionalisierte libidinöse Verbindungen zwischen Männern etwa in der Kirche oder der Armee charakterisiert wird, sich jedoch gleichzeitig durch eine ausgeprägte Homophobie auszeichnet. Laut Sedgwick organisiert sich eine symbolische Ordnung mit ubiquitärem homosozialem Beziehungsgeflecht nur über ein zwingendes Heterosexualitätsmodell, oder anders, eine scharfe Verurteilung des Homoerotischen ist die logische Konsequenz patriarchaler Institutionen wie jene der heterosexuellen Ehe.¹⁰⁷

Die zunehmende Pathologisierung und juristische Sanktionierung von gleichgeschlechtlicher Liebe um 1900 – berühmtes Beispiel dafür ist Oscar Wildes Prozess – erzwingt die Camouflierung des Themas im literarischen Diskurs.¹⁰⁸ Die

¹⁰² Fontane 1998, 65.

¹⁰³ Sedgwick erwähnt „mentorship“, also die edukative Beziehung zwischen einem älteren Mann und einem Jüngling im alten Griechenland als männerbündisches Beispiel inklusive erotischem Element. Aufgrund des Eintritts ins Erwachsenenalter des Adoleszenten handelte es sich allerdings um eine transitorische Verbindung (Sedgwick 1985, 4). Melusines Beschreibung Lorenzens als Woldemars „[...] Schöpfer und geistige[r] Nährvater [...]“ unterstreichen des Pastors Mentorfunktion für den jungen Stechlin (Fontane 1998, 157).

¹⁰⁴ Vgl. Fontane 1998, 268.

¹⁰⁵ Fontane 1998, 381. Lorenzens Zivilstand wird schon früher im Roman thematisiert (siehe Fontane 1998, 154).

¹⁰⁶ Fontane 1998, 380-381.

¹⁰⁷ Sedgwick 1985, 3 und 1990, 185-186. Siehe auch Widdig 1992, 30-31.

¹⁰⁸ Detering 1994, 12, 20-21. In die zweite Jahrhunderthälfte des 19. Jahrhunderts fällt ebenfalls die Etablierung der neuen Disziplin der Sexualpathologie, die die Verwissenschaftlichung der Sexualität (Westphal, Krafft-Ebbing, Ulrichs, Hirschfeld, Freud u. a.) einläutet und die Auseinandersetzung mit der

Maskierung von Homosexualität in der Literatur steigert das Kreativitätspotential, weil die „Spracherweiterung durch Sprechverbot“¹⁰⁹ neue Ausdrucksformen ermöglicht, „produktive Effekte“¹¹⁰ erzeugt. Sedgwick hat in diesem Zusammenhang das performative Moment des literarischen Textes hervorgehoben, das sich gerade im Schweigen, in der Relation von Wissen und Nichtwissen, vom Expliziten und Nichtexpliziten manifestiert.¹¹¹ Beredtes Schweigen, Brüche, widersprüchliche, multiple Codes, Maskierung und Transferierung des homoerotischen Inhalts in einen unverfänglicheren Rahmen zeugen von der engen Verzahnung von Homosexualität und Erkenntnis.¹¹² So könnte Dubslavs leichtfertig und gedankenlos dahingesagtes Diktum, Lorenzen zeichne des Weiteren „[...] Konspirationsleidenschaft [...]“¹¹³ aus, womit er wohl vorrangig des Pastors sozialreformerische, weltverbessernde Ader meint, durchaus auf den homoerotischen Subtext anspielen, denn die delikate Botschaft wird so in einen neutraleren, hier allgemein politischen Bereich transponiert. Dem Konspirativen haftet, wie dem Homoerotischen, das Klandestine, das Versteckte, das Verbotene an. Nimmt Dubslav seine polyvalente Aussage über Lorenzens angebliche Konspirationsleidenschaft deshalb unverzüglich zurück und ersetzt sie mit der harmloseren „[...] Weltverbesserungsleidenschaft [...]“¹¹⁴ Dies umso mehr, weil der Text tatsächlich unmittelbar nach Erwähnung von „Konspirationsleidenschaft“ bedeutsam schweigt: „[...] Konspirationsleidenschaft...“¹¹⁵ Durch das Auslassen von weiterer Information wird ein produktiver Effekt, ein performativer Überschuss erzeugt.¹¹⁶ Indem der Text das Delikate zu maskieren versucht, stellt er es paradoxerweise noch deutlicher aus.

Lorenzens Passion für die weltberühmte Sopranistin Jenny Lind, deren Bild in seiner Stube hängt und laut Woldemar Lorenzens „[...] erste Liebe[,]“¹¹⁷ wahrscheinlich aber auch „[...] seine letzte“¹¹⁸ gewesen sei, ist insofern bezeichnend,

Frage nach der sexuellen Identität vorantreibt (Müller 1998, 144-145). Der Homosexuelle avanciert zur Persönlichkeit, zur Spezies (Foucault 1977, 47).

¹⁰⁹ Detering 1994, 31.

¹¹⁰ Detering 1994, 30.

¹¹¹ Sedgwick 1990, 3.

¹¹² Detering 1994, 9-10, 23, 30 und Sedgwick, 1990, 74, 79.

¹¹³ Fontane 1998, 65.

¹¹⁴ Fontane 1998, 65.

¹¹⁵ Fontane 1998, 65.

¹¹⁶ Literarische Texte entfalten immer mehr Bedeutungsmöglichkeiten, auch und gerade solche, die der Autorintention zuwiderlaufen. Fontanes Romane bezeugen diese These, die mit einem breiten Spektrum an männlichen und weiblichen Lebensentwürfen aufwarten und um die daraus erzeugten F(r)iktionen kreisen. *Der Stechlin* im Besonderen zeichnet ein Panorama hochkomplexer Geschlechterverwirrung, nicht zuletzt auch aufgrund des latenten homosozialen Begehrens.

¹¹⁷ Fontane 1998, 153, 269.

¹¹⁸ Fontane 1998, 153.

als dass es sich um eine nicht ausgelebte, fiktive Liebe zu einer Frau handelt, die als Sängerin von Berufs wegen auf der Bühne ein Spiel mit Identitäten betreibt, kurz, eine ‚Verstellungskünstlerin‘ ist. Lorenzens Schwärmerei für die „[...] schwedische Nachtigall“¹¹⁹ in jungen Jahren ist von Beginn an eine aus der Distanz ausgeübte, harmlose, affektive Beziehung. Lorenzens Liebescode ist demnach nicht so widersprüchlich, wie es zunächst scheint. Beiden Topografien, der Bühne und der Kanzel, ist ein performatives Moment gemeinsam und damit Ausdruck für deren affinen Charakter; auch die Kanzel fungiert als eine Art Bühne, auf der mittels Gestik und Mimik das Wort Gottes verkündet, ausagiert wird.¹²⁰

Auf Woldemars Vorliebe wiederum für Tolstojs *Kreutzer-sonate* (1891) wird im Roman hingewiesen, jener Geschichte, in der der Ehemann aufgrund massloser Eifersucht seine vermeintlich untreue Gattin ersticht und in seiner Lebensbeichte zur schonungslosen Kritik an der verlogenen Sexualmoral, der sinnlichen Liebe und der Institution Ehe ausholt und Enthaltsamkeit in der Ehe als wahres Ideal anpreist. Woldemar gilt als „grosser Tolstojschwärmer“¹²¹ und die *Kreutzer-sonate* wird von Melusine folgendermassen zusammengefasst: „Ein Buch von Tolstoj. Etwas mit viel Opfer und Entsagung. Anpreisung von Askese.“¹²² Wählt Woldemar Armgard etwa nicht zuletzt deshalb, weil diese „Elisabeth von Thüringen [...] [...]“¹²³ eine Art „protestantisch[e] Ersatzfigur für die Madonna“¹²⁴ ihr Vorbild nennt und dem tolstojschen Ideal der *Agape* so viel näher kommt? Melusine missbilligt denn auch Woldemars Vorhaben, Armgard während der Hochzeitsreise die „[...] Sixtinische Madonna [...]“¹²⁵ zu zeigen, weil es „[...] eine Beleidigung ist, sich auf eine Madonna

¹¹⁹ Fontane 1998, 152.

¹²⁰ Kristeva (in Runte 1996, 387, Fussnote 2) nennt nebst anderen beliebten Männertypen um 1900 den Priester als erfolgreiches Beispiel im Zuge zeitgenössischer Geschlechterverwirrungen dafür, der realen Vaterschaft geschickt auszuweichen; dies in einer Zeit, in welcher das ‚paternale Gesetz‘ aufgrund der vielfältigen, sich rapide ändernden kulturhistorischen Entwicklungen massiv in die Krise gerät.

¹²¹ Fontane 1998, 130.

¹²² Fontane 1998, 157. Da in der *Kreutzer-sonate* hauptsächlich um eine Neudefinition des Geschlechterdiskurses gerungen wird, erstaunt es wenig, dass auch hier das Schlüsselmotiv ‚Maskerade‘ Eingang gefunden hat. Bei einem Spaziergang durch die Pariser Schaubuden trifft der Protagonist Posdnyschew auf einen Transvestiten und sogar auf einen verkleideten Hund: „Ich ging einmal in Paris durch alle Schaubuden und kam auch in eine, in der es nach dem Aushängeschild eine bärtige Frau und einen Wasserhund zu sehen gab. Es erwies sich, dass die bärtige Frau ein Mann in einem dekolletierten Frauenkleid war, und der Wasserhund war ein ganz gewöhnlicher Hund, der in einem Robbenfell steckte und in einer Bütte mit Wasser herumplätscherte [...]“ (Tolstoj 2003, 42).

¹²³ Fontane 1998, 244.

¹²⁴ Hehle 2002, 229.

¹²⁵ Fontane 1998, 309.

so extrem zu freuen, wenn man eine Braut oder gar eine junge Frau zur Seite hat [...].¹²⁶

Lorenzens ausgesprochene Affinität zu Melusine, die in einer überaus modernen Familienkonstellation gipfelt, wie noch zu zeigen sein wird, kann auch im Hinblick auf den zeitgenössischen Genderdiskurs betrachtet werden. Denn die zunehmende Erosion der traditionellen, intelligiblen Geschlechtsidentitäten reflektiert den Kern profunder „Umbruchserfahrungen, die mit den gesellschaftlichen, politischen und technischen Modernisierungsschüben der Zeit einhergehen.“¹²⁷ So wird im berühmten neunundzwanzigsten Kapitel, in dem die beiden in ihrem „[...] revolutionären Diskurse [...]“¹²⁸ über Gott und die Welt, über den Wandel der Zeiten debattieren und sich einig sind, dass eine „[...] neue Zeit [...]“¹²⁹ mit all ihren technischen Erfindungen und soziopolitischen Restrukturierungen¹³⁰ im Zeichen der Demokratie angebrochen ist, ebenfalls die Geschlechterthematik, wenn auch scherzhaft, tangiert: „[...] Die Frauen bestimmen schliesslich doch alles.“ So heisst es immer. Und wir sind eitel genug, es zu glauben. Aber das führt uns auf ganz andere Gebiete [...].“¹³¹ Melusine konstatiert nüchtern eine allmähliche Veränderung der Geschlechterrollen, weiss aber wohl um den langwierigen Prozess, ossifizierte Machtstrukturen aufzuweichen.¹³²

Die Sympathie und Wertschätzung¹³³ beider Figuren füreinander wird ausserdem durch die Verortung im Luftraum markiert. Auf Melusines Vorliebe für Luftballons und Luftschifferschlachten wurde bereits hingewiesen.¹³⁴ Bei einem Ausflug äussert sich die Baronin, eine Freundin Melusines, wie folgt:

¹²⁶ Fontane 1998, 309.

¹²⁷ Helduser 2000, 17.

¹²⁸ Fontane 1998, 274.

¹²⁹ Fontane 1998, 274.

¹³⁰ Lorenzen dazu: „[...] Der Hauptgegensatz alles Modernen gegen das Alte besteht darin, dass die Menschen nicht mehr durch ihre Geburt auf den von ihnen einzunehmenden Platz gestellt werden. Sie haben jetzt die Freiheit, ihre Fähigkeiten nach allen Seiten hin und auf jedem Gebiete zu betätigen. Früher war man dreihundert Jahre lang ein Schlossherr oder ein Leinenweber; jetzt kann jeder Leinenweber eines Tages ein Schlossherr sein“ (Fontane 1998, 271).

¹³¹ Fontane 1998, 274.

¹³² An anderer Stelle im Gespräch mit Kluckhuhn über das Schiff *Rolf Krake*, was zudem Kluckhuhns Spitzname ist, äussert Melusine die Meinung, dass nur mit von der Partie sein Erfüllung bringe: „[...] So immer bloss einsitzen und ein bisschen Charpie zupfen, das ist gar nichts. Mit dabei sein, das macht glücklich [...]“ (Fontane 1998, 263). Dieses Mitdabeisein kann durchaus auch auf Melusines Einstellung zur Problematik des zeitgenössischen Geschlechterdiskurses übertragen werden; nur Handlungsmächtigkeit ist wirklich von Belang, was sie durch ihre subversive Wasserfrauenmaskerade ja auch erlangt.

¹³³ Melusine drückt ihre Zuneigung ganz direkt und unverblümt aus: „Denn er [Woldemar] sprach mit solcher Liebe von Ihnen, dass ich Sie von jenem Tag an auch herzlich liebe, was Sie sich schon gefallen lassen müssen [...]“ (Fontane 1998, 269). Lorenzen denkt sich ein paar Augenblicke später: „Das war doch mehr als eine bloss liebenswürdige Dame aus der Gesellschaft“ (Fontane 1998, 269).

¹³⁴ Fontane 1998, 156. An dieser Stelle sei an den Mythosstoff *Melusine* erinnert, in welchem die Wasserfrau am Ende in einen Luftgeist transformiert wird.

„Ja, liebe Melusine, das seh ich“, unterbrach hier die Baronin. Sie verlieben sich in solche Vorstellungen [Luftschifferschlachten] und vergessen darüber die Wirklichkeiten und sogar unser Programm. Ich muss angesichts dieser doch erst kommenden Luftschifferschlachten ganz ergebenst daran erinnern, dass für heute noch wer anders in der Luft schwebt, und zwar Pastor Lorenzen. Von *dem* sollte die Rede sein. Freilich, der ist kein Pyrotechniker.¹³⁵

Deutlich wird nicht nur, einmal mehr, Melusines Drang zur Fiktionalisierung und Inszenierung, sondern auch ihre Kontiguität zur männlich konnotierten Sphäre Militär, was ein Beispiel für Melusines Hybridität im Besonderen, aber auch für die Hybridisierung der stechlinschen Geschlechterkonfigurationen im Allgemeinen darstellt. Lorenzen wird von Woldemar als „Aeronau[t]“¹³⁶ bezeichnet, er gilt als „[...] ‚Excelsior- und Aufsteigemensch, einer aus der wirklichen Obersphäre, genau von daher, wo alles Hohe zu Haus ist, die Hoffnung und sogar die Liebe.“¹³⁷ Beide schweben sozusagen in der Luft, Lorenzen aufgrund beruflichen, ‚aeronautischen‘ Aufgaben und aufgrund seines Zivilstandes, Melusine nicht zuletzt auch durch ihre Verbindung zum Mythos, endet doch die Ringoltingsche Wasserfrau tatsächlich in der Luft. In der Schweben bleiben aber auch die tatsächlichen Vorkommnisse im Tunnel, diese Leerstelle wird nur insofern gefüllt, als es danach zur Scheidung der Eheleute Ghiberti kommt.

Sowohl Lorenzen als auch Melusine werden als einzigartige, herausragende Charaktere gezeichnet. Aufgrund Woldemars Erzählungen über seinen Mentor stuft Melusine Lorenzen als „Ausnahmemensch[en]“¹³⁸ ein und hebt dessen Junggesellendasein explizit hervor; nur „Durchschnittsmenschen“¹³⁹ würden sich früh verheiraten. Melusines Sonderstatus, ersichtlich aus den bisherigen Ausführungen, ist zudem in einem weiteren Beispiel abzulesen, in welchem Dubslav nachhaltig Mühe bekundet, Melusine terminologisch gerecht zu werden und sie mit „Brautschwester“¹⁴⁰ adressiert, dabei jedoch die Grenzen der Sprache thematisiert: „Ein andres Wort, um meine Beziehungen zu Gräfin Melusine zu bezeichnen, hat vorläufig die deutsche

¹³⁵ Fontane 1998, 156. Kursivsetzung im Original.

¹³⁶ Fontane 1998, 156.

¹³⁷ Fontane 1998, 156. Die Einbettung der Melusine in den religiösen Diskurs ist keine moderne Ausdifferenzierung des Narrativs, er ist schon Bestandteil der Melusinensage.

¹³⁸ Fontane 1998, 154.

¹³⁹ Fontane 1998, 154.

¹⁴⁰ Fontane 1998, 280.

Sprache nicht, was ich bedaure. Denn das Wort sagt mir lange nicht genug.¹⁴¹ Lorenzens und Melusines Singularität und Affinität zueinander, könnte sich aber auch durch ein zusätzliches Gedankenspiel erklären lassen: Melusines Hybridität, ihre ‚weibliche Maskulinität‘¹⁴² wirkt gerade deshalb anziehend auf Lorenzen, weil er mit dem Homosozialen bzw. Homoerotischen assoziiert wird. Bedenkt man, dass die Vorstellung von Homosexualität als „einer Art innerer Androgynie, einem Hermaphroditismus der Seele“¹⁴³ zirkulierte, so kann die Barbysche Wasserfrau auch als Chiffre, als Denkfigur für den zeitgenössischen homoerotischen Diskurs gelesen werden. Dies wurde in der Literatur auch angewendet: Hans Christian Andersen bezeichnete sich in seiner unerfüllten Liebe zum Patriziersohn Edvard Collin als „mannweibliches ‚Mischwesen‘“¹⁴⁴ und verklausulierte diese in einem jahrelangen Prozess schliesslich im Modell des „‚geistigen Amphibiums‘“¹⁴⁵ in seinem weltberühmten Märchen *Die kleine Seejungfrau*.¹⁴⁶

Der homoerotische Diskurs, wie oben ausgeführt, verbindet aber vor allem auch das ‚Paar‘ Lorenzen – Woldemar. Woldemar wird von verschiedenster Seite als sogenannter ‚halber Held‘¹⁴⁷ skizziert, der den entscheidenden Fragen des Lebens (noch) auszuweichen weiss. Dubslav vermisst bei ihm einen allgemeinen „Stimulus“,¹⁴⁸ ja, „Leidenschaft“¹⁴⁹ in Liebesdingen. Desto verdächtiger erscheint, wie bereits ausgeführt, Dubslavs spätere Charakterisierung von Lorenzens und Woldemars Beziehung als „‚Freundschaftsleidenschaft,‘“¹⁵⁰ gebraucht er doch dafür dasselbe Wort (Leidenschaft). Dublav sieht seinen Sohn generell als „‚unsichere[n] Passagie[r] [,]“¹⁵¹

¹⁴¹ Fontane 1998, 280. Das Zitat widerspiegelt auch die oft genannte Sprachskepsis bzw. Sprachkrise um die Jahrhundertwende, kulminierend in Hoffmannsthal's *Ein Brief* (1902).

¹⁴² Siehe dazu Halberstam 1998. Feminine Maskulinität ist nicht einfach eine Imitation von Männlichkeit, sondern entlarvt gerade, wie Männlichkeit als Männlichkeit konstruiert, hergestellt wird (Halberstam 1998, 1). Halberstam argumentiert: „[...] the very existence of masculine women urges us to reconsider our most basic assumptions about the functions, forms, and representations of masculinity and forces us to ask why the bond between men and masculinity has remained relatively secure [...]“ (Halberstam 1998, 45).

¹⁴³ Foucault 1977, 47.

¹⁴⁴ Detering 1994, 31.

¹⁴⁵ Detering 1994, 31.

¹⁴⁶ Im Andersen-Märchen wird der Prinz überdeutlich als Liebesobjekt gezeichnet; seine körperlichen Vorzüge, z. B. seine schönen Augen, werden hervorgehoben (Andersen 1991, 75). Überdies ist auch die Andersen-Wasserfrau eine Tochter der Luft und wird als hybrides Wesen charakterisiert. Die buchstäbliche Maskeradeszene fehlt auch hier nicht, fertigt doch der Prinz eine „Männertracht“ für sie an, um ausreiten zu können (Andersen 1991, 87).

¹⁴⁷ Müller-Seidel 1975. Ein anderes Beispiel für die schwankende „Halbheit“ einer fontaneschen Männerfigur wäre Botho aus *Irrungen, Wirrungen* (1888) (Müller-Seidel 1975, 262). Siehe auch Erhart 2001, 207.

¹⁴⁸ Fontane 1998, 51.

¹⁴⁹ Fontane 1998, 51.

¹⁵⁰ Fontane 1998, 65.

¹⁵¹ Fontane 1998, 367.

einer, der noch auf der Suche ist. Mit Blick auf die Homosozialitätsthese Sedgwicks erscheint auch Woldemars hinauszögernde Erzählung über Lorenzen auf Melusines Bitte hin plötzlich in anderem Licht; Woldemars an Schwärmerei grenzende Charakterisierung Lorenzens versucht er im Nachhinein abzuschwächen und warnt Melusine, sie könne nur enttäuscht werden. Diese lässt sich jedoch nicht beirren: „’Keine Ausflüchte!’“¹⁵² Woldemar verzögert seine Erzählung über Lorenzen mittels „eine[s] Umwege[s]“¹⁵³ erneut, um erst über einen portugiesischen Dichter zu referieren. Seine Erzähltechnik des Aufschubs reflektiert sein (Nicht-)Handeln. Auch Tante Adelheid kritisiert Woldemars Zaudern in der Heiratsfrage in ihrem Brief an ihn, dessen Lektüre er ebenfalls erst einmal vertagt: „’Ich weiss, was drin steht, und ängstige mich doch beinahe. Wenn es nicht Kämpfe gibt, so gibt es wenigstens Verstimmungen. Und die sind mir womöglich noch fataler... Aber was hilft es!’“¹⁵⁴ Ebenso Czako glaubt zunächst, Woldemar sei ein „’Célibataire [...]’“¹⁵⁵ bevor ihn Rex über Woldemars Beziehungen zu den Barbys aufklärt. Lange vermag Woldemar auch nicht zwischen den Barby-Schwestern zu wählen.¹⁵⁶ Überspitzt formuliert: Aufschiebende Erzähltechnik, aufschiebendes Handeln – etwa, weil Woldemar den Pastor insgeheim nicht mit den Barbys teilen mag und eigentlich nicht Armgard oder Melusine will sondern Lorenzen?

Regimentskollegen Woldemars beneiden ihn zwar wegen seiner zeitweiligen Versetzung nach England, trauen ihm aber keine Rücksichtslosigkeit für die Erreichung von Karrierezielen zu, eher, Unterordnung und Bescheidenheit und zeichnen das Bild eines halben Helden: „’[...] Er ficht nicht gern unter der Devise ‚nur über Leichen’, hat vielmehr umgekehrt den Zug, sich in die zweite Linie zu stellen. [...]’“¹⁵⁷ Melusine

¹⁵² Fontane 1998, 157.

¹⁵³ Fontane 1998, 157.

¹⁵⁴ Fontane 1998, 160.

¹⁵⁵ Fontane 1998, 105.

¹⁵⁶ Woldemars Zaudern und Ausweichen wird schon früh im Roman thematisiert, wo er in einem „weiten Halbkreis“ (Fontane 1998, 17) Adelheids Kloster Wutz umgeht. Diese Kreissymbolik ist insofern interessant, als dass sie in anderen Fontane-Texten auf den zeitgenössischen Hysteriediskurs rekurriert, der massgeblich an der Konstruktion von Weiblichkeit / Männlichkeit in Verbindung mit Naturmotiven und Elementarsymbolen beteiligt ist (Kuhnau 2005, 17-61). Zwar kann Woldemar nicht zu den zeittypischen nervösen, hysterischen Männern per se gezählt werden, doch es lässt aufhorchen, dass hier, auch wenn nur beiläufig, der Hysteriediskurs aufgerufen wird, um das Bild einer fragilen Männlichkeit zu malen (vgl. auch Woldemars Verbindungen zur Asexualität bzw. zölibatären Existenz; vergleichend dazu Kuhnaus Ausführungen zu *Schach von Wuthenow*, besonders Kuhnau 2005, 23). Vgl. auch Kuhnau 2000. Siehe ferner Woldemars „’Aufregung’“ nach seiner Rückkehr aus England, die von Melusine sogleich diskutiert wird (Fontane 1998, 215). Zur Nervosität siehe Radkau (1995, 1998).

¹⁵⁷ Fontane 1998, 208. Steinlein liest in seiner Hoffmannsthal-Lektüre den Typus des schneidigen Leutnants – die „maskuline Maskerade des Militärischen“ – als Kehrseite des *homme fragile*, nicht aber als Gegenentwurf, da die beiden Inszenierungen aufs engste zusammenhängen (Steinlein 2003, 177). Die radikalisierte Dekonstruktion des Uniformfetischismus führt Schnitzlers *Leutnant Gustl* vor, was im *Stechlin* mit dem zögerlichen, etwas ängstlichen Woldemar nur an der Oberfläche leicht angetönt wird.

wiederum schätzt ihn als feinfühlig und leicht beeinflussbar ein und bittet daher seinen Ziehvater Lorenzen, Woldemar weiterhin mit Rat und Tat zur Seite zu stehen:

‘[...] Er hat einen edeln Charakter, aber ich weiss nicht, ob er auch einen festen Charakter hat. Er ist feinen Sinnes, und wer fein ist, ist oft bestimmbar. Er ist auch nicht geistig bedeutend genug, um sich gegen abweichende Meinungen, gegen Irrtümer und Standesvorurteile wehren zu können. Er bedarf der Stütze. Diese Stütze sind Sie meinem Schwager Woldemar von Jugend auf gewesen. Und um was ich jetzt bitte, das heisst: ‚Seien Sie’s ferner.‘¹⁵⁸

Damit wird das Bild einer alternativen, anti-hegemonialen, anti-heroischen, prothetischen Männlichkeit entworfen, einer, welcher der ‚Prothese Lorenzen‘ bedarf und damit an der ungeschriebenen Lehre von der Stabilität des männlichen Selbst rüttelt.¹⁵⁹ Melusine zweifelt auch an Woldemars Urteilvermögen, was erst recht dessen Männlichkeit untergräbt, ist doch der Geist im Geschlechterdiskurs männlich konnotiert. Das maskuline Geschlecht erweist sich als fragiles, brüchiges Konzept. Dem zaudernden, zuweilen ängstlichen, etwas unscheinbaren und bescheidenen Woldemar werden also feminin codierte Züge zugeschrieben, die vielzitierte „Krisenfigur Mann“¹⁶⁰ um 1900 wird alludiert. Bei der ubiquitären Ich-Erosion der Jahrhundertwende handelt es sich vornehmlich um die „dezidierte Krise eines männlichen Subjekts [;]“¹⁶¹ diese Entwicklung wird durch ein Zurücktreten der (auktorialen) Erzählinstanz und der Auflösung auf ein „realistisches Erzählen zielend[e] Romanstruktur“¹⁶² begleitet. Fontanes polyphoner, antiteleologischer *Stechlin* bestätigt diesen Befund.

¹⁵⁸ Fontane 1998, 271.

¹⁵⁹ Halberstam 1998, 3. Connell 1995, 76-81. Kimmels Definition von hegemonialer Maskulinität lautet wie folgt: „[...] a man *in* power, a man *with* power, and a man *of* power“ (Kimmel in Brandt 2007, 32, Hervorhebungen im Original). Überdies hebt Woldemar selbst schon früh Armgards „Festigkeit“ hervor und assoziiert sie mit der schillerschen „Bühnenfigur“, die dem „Landvogt so mutig in den Zügel fällt“ (Fontane 1998, 116). Armgards Festigkeit unterstreicht Woldemars prothetische Männlichkeit, mangelt es ihm laut Melusine doch gerade an dieser Festigkeit.

¹⁶⁰ Steffen und Marzahn 2002, viii und Steinlein 2003, 154. Steffen und Marzahn berufen sich in ihrer Krisenrhetorik auf Butlers *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts* (1997, 79): „[der Mann als] eine Figur in der Krise, eine Figur, die eine Krise inszeniert[.]“

¹⁶¹ von Schnurbein 2001, 10. Siehe Le Rider (1990) für die Wiener Moderne, Widdig (1992) für die deutsche Literatur oder Showalter (1990) für den angloamerikanischen Raum. Weiterführende Literatur: vgl. von Schnurbein 2001, 10 (insbesondere Fussnote 18). Auch: Ebel 2009, 43. Allerdings ist die Maskulinitätskrise laut Erhart nicht per se an eine Epoche gebunden, sie ist eher als bestimmtes Moment einer narrativen Struktur zu verstehen, wodurch sich Männlichkeit schon immer inszeniert hat (in Brandt 2007, 338). Für das 20. Jahrhundert konstatiert Runte denn auch eine „Dauerkrise“ des Männlichen als Folge der Entuniversalisierung (Runte 2007, 21).

¹⁶² von Schnurbein 2001, 9.

Das männliche Ich steht nicht mehr nur vordergründig für das universell Menschliche ein, muss sich mit diesem Partikularismus auseinandersetzen und wird nun ebenfalls, vorher lediglich dem Weiblichen vorbehalten, als Geschlechtswesen perzipiert. Diese Vergeschlechtlichung bedeutet nichts Anderes als die Feminisierung des Männlichen, was als Dekonstruktion dessen gewertet wird;¹⁶³ das Männliche ist gezwungen, das „Scheitern am Universalismusanspruch [des Menschlichen] und am Anspruch auf Transzendenz“¹⁶⁴ des Geschlechtlichen anzuerkennen. Dieses *Engendering* von Maskulinität äussert sich auch als Kulturkrise der Moderne.¹⁶⁵ Bublitz dazu ausführlich:

Das Krisenhafte der modernen Kultur besteht in der Bedrohung der modernen Kultur durch die – eigene – Vergänglichkeit, und es erscheint als Krise der männlichen Identität, weil diese sich nicht nur als allgemeinmenschliche, sondern auch als autonome und souveräne Subjektivität konstituiert hatte. Diese ist durch die Errungenschaften der modernen Kultur selbst in Frage gestellt und sieht sich mit der eigenen historischen Position und damit mit der eigenen Begrenztheit konfrontiert. Diese Begrenztheit und Vergänglichkeit ist es, die, als weibliche Anteile einer sich in ihrer Entstehung zunächst als krisenhaft konstituierenden männlichen Identität und als ‚Feminisierung‘ der Kultur im Sinne eines alptraumhaften Verlusts des einmal Geschaffenen, für universell Gehaltenen und andererseits im Sinne des hoffnungsvollen Traums einer alternativen Kultur, erscheint. [...] [Es] entwickelt sich eine Geschlechtsidentität, die die Polarisierung eines allgemeinmenschlichen, verdeckt männlichen und eines weiblichen Geschlechtswesens ablöst durch die Konstruktion einer dualistisch und naturalistisch konzipierten Geschlechterdifferenz und die Kultur [...] als bisexuell konstituiert denkt. Beide Geschlechter erscheinen von nun an als biologisch begründete Gattungswesen.¹⁶⁶

Die Kultur der Moderne wird in doppelter Hinsicht feminisiert, einerseits durch die kulturelle Verweiblichung aufgrund vielfältiger gesellschaftspolitischer Emanzipationstendenzen der Frauen (z. B. ‚neue Frau,‘ verkörpert in Melusine), was der sogenannten „Ideologisierung der Gebärmutter“¹⁶⁷ entgegentritt, andererseits durch die Feminisierung bzw. Vergeschlechtlichung des Mannes (z. B. Woldemar). Geschlechterdifferenzen verflüssigen sich und müssen neu ausgehandelt werden. Dieses dicht verflochtene Gebilde von Genderverwicklungen ist auch im *Stechlin*

¹⁶³ von Schnurbein 2001, 10 und Bublitz 1998, 39, 41, 44-45.

¹⁶⁴ Bublitz 1998, 41.

¹⁶⁵ Zur Kulturkrise der Moderne und insbesondere der Krisenrhetorik um 1900 siehe auch Brunotte und Herr 2008, 17.

¹⁶⁶ Bublitz 1998, 42-43.

¹⁶⁷ Schultz in Bublitz 1998, 45.

auszumachen. Mit Woldemars und Lorenzens homosozialem Begehren bzw. Lorenzens (und Woldemars) möglicher Homosexualität wird nicht nur das Begehrensspektrum erweitert, eine aussergewöhnliche Familienvorstellung wird präsentiert, weil Melusine und Lorenzen sich nicht nur im gemeinsamen Pakt, Armgard und Woldemar als Beschützer zur Seite zu stehen, sondern noch dezidiierter als vorher gemeinsam Mutter- und Vaterrolle für die Neuvermählten übernehmen wollen. Siehe dazu Abb. 4:

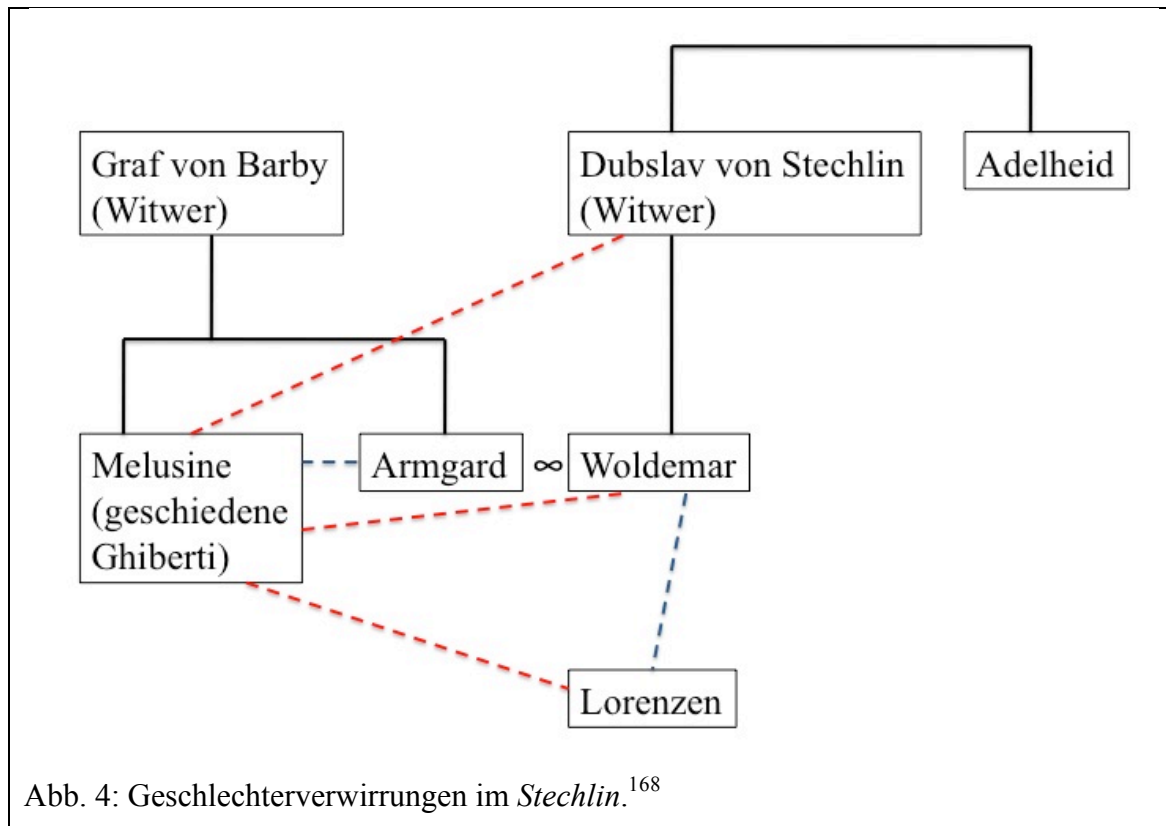


Abb. 4: Geschlechterverwirrungen im *Stechlin*.¹⁶⁸

Eine Pluralisierung der Genderidentitäten, eine Hybridisierung von herkömmlichen Geschlechterkonfigurationen ist konstatierbar,¹⁶⁹ und es ist auch in diesem Sinne, in

¹⁶⁸ Die Beziehung zwischen den Schwestern Armgard und Melusine wird allerdings weniger offen erotisiert (und damit inzestuös aufgeladen), was laut der Homosozialitätsthese Sedgwicks an sich möglich wäre. Zu intimeren Szenen kommt es aber schon, z. B. als die Barbys bei den Stechlinen zu Gast sind und Melusine sich vor Spukgeschichten fürchtet und Armgard bittet, bei ihr zu übernachten: „[...] Zusammen sind wir ja doch; die Tür steht auf. [...] Am liebsten wär' es mir, du bliebst gleich bei mir.' ‚Aber Melusine...‘ ‚Nun gut, nun gut. Ich sehe wohl ein, dass das nicht gut geht [...]‘“ (Fontane 1998, 259, 260). Aber auch in diesem Beispiel gilt: Der Text schweigt bedeutsam („[a]ber Melusine...“) und hebt das ‚Uneigentliche,‘ indem er es zu verhüllen versucht, erst recht hervor. Provokativ gefragt: Darf Melusine bei Armgard aus praktischen Gründen nicht im gleichen Zimmer bleiben oder würde hier im Falle des Bleibens doch gegen einen Schicklichkeitscode verstossen?

¹⁶⁹ Diese These trifft sich überdies mit dem Befund von Bublitz, wonach die Vergeschlechtlichung des Maskulinen als Feminisierung der Kultur und als Paradigmenwechsel der Geschlechterrollen um 1900 artikuliert wird (Bublitz 1998, 44). Dass auch in literaturtheoretischen Schriften der literarischen Moderne auf Geschlechtermetaphern zurückgegriffen wird und als *Engendering* zu lesen ist, hat Helduser (2005) aufgezeigt.

welchem wir Melusines Aussage verstehen können, wenn sie für eine Denkfigur des Verflüssigens, Prozessualen, Hybriden anstatt für eine der Erstarrung oder Ossifikation plädiert:

„[...] Ich respektiere das Gegebene. Daneben aber freilich auch das Werdende, denn eben dies Werdende wird über kurz oder lang abermals ein Gegebenes sein. Alles Alte, soweit es Anspruch darauf hat, sollen wir lieben, aber für das Neue sollen wir recht eigentlich leben. Und vor allem sollen wir, wie der Stechlin uns lehrt, den grossen Zusammenhang der Dinge nie vergessen. Sich abschliessen, heisst sich einmauern, und sich einmauern ist Tod. [...]“¹⁷⁰

Mit dem Eintreten für eine Denkfigur des Transgressiven und Kontaminierten wird aber auch eine epistemologische Krisis ausgelöst, denn was sich nicht in eine eindeutig fassbare Binäropposition eingliedern lässt, schafft Unbehagen, was sich nicht zuletzt in den komplexen, stechlinischen Verwirrungen und Verwicklungen der Geschlechter niederschlägt.

Die Besonderheit der Melusine von Barby im polyphonen *Stechlin* liegt, so liesse sich zusammenfassend sagen, in der geschlechterpolitisch brisanten Umschrift des Wasserfrauenmythos, und es ist das Changieren in dieser Doppelkodierung, welche dem Roman so modernistische Züge verleiht. Dem zeitgenössischen Lesepublikum Fontanes mögen zwar einige Bedeutungsaspekte der hier vorgeführten ‚que(e)r(en) Lektüre‘ entgangen sein, aber die Kollabierung und Konterkarierung herkömmlicher Geschlechterdichotomien, abzulesen gerade an einem eigentlich so stereotypisierten Bild wie dem der Wasserfrau, dürfte sicherlich auch ihm aufgefallen sein. Ohne die nachhaltige Wichtigkeit des Unterleibes für die Geschlechterkonfigurationen negieren zu wollen, zeigt die hybride, transgressive Melusine von Barby, indem sie das Narrativ der Nixe als Maskerade inszeniert und letztlich als diskursiv erzeugtes, ideologisches Konstrukt entlarvt, dass die Frage nach der Bedeutung von Femininität / Maskulinität und deren komplexer Relation zueinander auf den Akzent von Kontextualität, Historizität und Kontingenz zu lenken ist und daher immer wieder von neuem gestellt werden muss.

¹⁷⁰ Fontane 1998, 270-271.

Bibliografie

1. Primärliteratur

Andersen, Hans Christian: Die kleine Seejungfrau. In: Max, Frank Rainer (Hg.): Undinenzauber. Geschichten und Gedichte von Nixen, Nymphen und anderen Wasserfrauen. Stuttgart: Reclam, 1991. 66-95.

Fontane, Theodor: Der Stechlin. Hrsg. von Helmuth Nürnberger. 3. Auflage. München: DTV, 1998.

Schiller, Friedrich: Wilhelm Tell. Stuttgart: Reclam, 1993.

Tolstoj, Lew N.: Die Kreutzersonate. Übersetzung von Arthur Luther. Frankfurt a.M. und Leipzig: Insel, 2003.

von Ringoltingen, Thüning: Melusine. Hrsg. von Hans-Gert Roloff. Stuttgart: Reclam, 1991.

2. Sekundärliteratur

Amberg, Andreas: Poetik des Wassers. Theodor Fontanes „Stechlin“: Zur protagonistischen Funktion des See-Symbols. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 115.4 (1996), S. 541-559.

Ardis, Ann L.: New Women, New Novels. Feminism and Early Modernism. New Brunswick und London: Rutgers University Press, 1990.

Aust, Hugo: Theodor Fontane. Ein Studienbuch. Tübingen und Basel: Francke, 1998. (= UTB für Wissenschaft, Uni-Taschenbücher, Bd. 1988).

Bachtin, Michael M.: Die Ästhetik des Wortes. Hrsg. von Rainer Gröbel. Übersetzung von Rainer Gröbel und Sabine Reese. 1. Auflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979.

Bauer, Karen: Fontanes Frauenfiguren. Zur literarischen Gestaltung weiblicher Charaktere im 19. Jahrhundert. Frankfurt a.M. usw.: Peter Lang, 2002. (= Europäische Hochschulschriften, Bd. 1817).

Benthien, Claudia: Das Maskerade-Konzept in der psychoanalytischen und kulturwissenschaftlichen Theoriebildung. In: Benthien, Claudia und Stephan, Inge (Hgg.): Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Köln, Weimar und Wien: Böhlau, 2003. S. 36-59. (= Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte, Kleine Reihe, Bd. 18).

- Blasberg, Cornelia: Das Rätsel Gordon oder: Warum eine der „schönen Leichen“ in Fontanes Erzählung *Cécile* männlich ist. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 120 (2001), S. 111-127.
- Böschenstein, Renate: Mythologie zur Bürgerzeit. Raabe – Wagner – Fontane. In: Daum, Josef und Schrader, Hans-Jürgen (Hgg.): Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft. Braunschweig: Waisenhaus-Buchdruckerei und Verlag, 1986. S. 7-34.
- Böschenstein, Renate: Ich-Konzeptionen im Horizont von Sinnsuche. Zu Fontanes späten Prosafragmenten. In: Delf von Wolzogen und Nürnberger, Helmuth (Hgg.): Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts. Internationales Symposium des Theodor-Fontane-Archivs zum 100. Todestag Theodor Fontanes 13. – 17. September 1998 in Potsdam. Band II, Sprache – Ich – Roman – Frau. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2000. S. 81-95.
- Bovenschen, Silvia: Theodor Fontanes Frauen aus dem Meer. Auch ein Mythos der Weiblichkeit. In: Kemper, Peter (Hg.): Macht des Mythos – Ohnmacht der Vernunft? Frankfurt a.M: Fischer, 1989. S. 359-383.
- Brandstetter, Gabriele: Körpermaske – Sprachmaske. Inszenierung von Weiblichkeit in Werken von Arthur Schnitzler, Rebecca Horn, Maguy Marin. Bettinger, Elfi und Funk, Julika (Hgg.): Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung. Berlin: Erich Schmidt, 1995. S. 338-351.
- Brandstetter, Gabriele: Staging Gender. Körperkonzepte in Kunst und Wissenschaft. In: Frei Gerlach, Franziska et al. (Hgg.): Körperkonzepte / Concepts du corps. Interdisziplinäre Studien zur Geschlechterforschung / Contributions aux études genre interdisciplinaires. Münster und Berlin: Waxmann Verlag, 2003. S. 25-45.
- Brandt, Stefan L.: Inszenierte Männlichkeit. Körperkult und ‚Krise der Maskulinität‘ im Spätviktorianischen Amerika. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin, 2007.
- Briegleb, Klaus: Fontanes Elementargeist: Die Preussin Melusine. Eine Vorstudie zum *Stechlin*. In: Delf von Wolzogen und Nürnberger, Helmuth (Hgg.): Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts. Internationales Symposium des Theodor-Fontane-Archivs zum 100. Todestag Theodor Fontanes 13. – 17. September 1998 in Potsdam. Band II, Sprache – Ich – Roman – Frau. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2000. S. 109-122.
- Brod, Harry und Kaufman, Michael (Hgg.): Theorizing Masculinities. Thousand Oaks, London und New Delhi: Sage, 1994.
- Bronfen, Elisabeth: Liebestod und Femme Fatale. Der Austausch sozialer Energien zwischen Oper, Literatur und Film. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004. (= Vorträge über den Wissenstand der Epoche, Bd. 13).
- Bronfen, Elisabeth: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. Übersetzt von Thomas Lindquist. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2004b.

- Bronfen, Elisabeth: „Frauen kommen aus dem Wasser, Frauen gehen ins Wasser zurück: Eine Einleitung“. Vortrag zur Eröffnung der Ausstellung *Sirenen, Nixen, Meerjungfrauen. Vom Weiblichen im Wasser und in der Literatur* im Strauhof Zürich, 15. Juni bis 4. September 2005.
- Bronfen, Elisabeth: *Crossmappings. Essays zur visuellen Kultur*. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2009.
- Brosch, Renate: *Neue Frau / New Woman / Femme nouvelle*. In: Kroll, Renate (Hg.): *Metzler Lexikon Gender Studies Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart und Weimar: Metzler, 2002. S. 291-292.
- Brunotte, Ulrike und Herrn, Rainer: *Statt einer Einleitung. Männlichkeiten und Moderne – Pathosformeln, Wissenskulturen, Diskurse*. In: Brunotte, Ulrike und Herrn, Rainer (Hgg.): *Männlichkeiten der Moderne. Geschlecht in den Wissenskulturen um 1900*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2008. S. 9-23. (= GenderCodes, Bd. 3).
- Bublitz, Hannelore: *Das Geschlecht der Moderne – Zur Genealogie und Archäologie der Geschlechterdifferenz*. In: Bublitz, Hannelore (Hg.): *Das Geschlecht der Moderne. Genealogie und Archäologie der Geschlechterdifferenz*. Frankfurt a.M. und New York: Campus Verlag, 1998. S. 26-48.
- Bublitz, Hannelore und Bührmann, Andrea Dorothea: *Einleitung*. In: Bublitz, Hannelore (Hg.): *Das Geschlecht der Moderne. Genealogie und Archäologie der Geschlechterdifferenz*. Frankfurt a.M. und New York: Campus Verlag, 1998. S. 9-25.
- Bublitz, Hannelore et al.: *Podiumsdiskussion. Eine Frau ist eine Frau – ein Mann ist ein Mann? Codierung der Geschlechter in der Moderne*. In: Bublitz, Hannelore (Hg.): *Das Geschlecht der Moderne. Genealogie und Archäologie der Geschlechterdifferenz*. Frankfurt a.M. und New York: Campus Verlag, 1998. S. 161-182.
- Bublitz, Hannelore et al.: *Der Gesellschaftskörper. Zur Neuordnung von Kultur und Geschlecht um 1900*. Frankfurt a.M. und New York: Campus, 2000.
- Bührmann, Andrea Dorothea: *Die Normalisierung der Geschlechter in Geschlechterdispositiven*. In: Bublitz, Hannelore (Hg.): *Das Geschlecht der Moderne. Genealogie und Archäologie der Geschlechterdifferenz*. Frankfurt a.M. und New York: Campus Verlag, 1998. S. 71-94.
- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Übersetzung von Kathrina Menke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991. (= Neue Folge, Bd. 722).
- Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Übersetzung von Karin Wördemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997. (= Neue Folge, Bd. 737).
- Butler, Judith: *Undoing Gender*. New York und London: Routledge, 2004.

- Connell, R. W.: *Masculinities*. Cambridge und Malden: Polity Press, 1995.
- Coombes, Annie E. und Brah, Avtar: Introduction: The Conundrum of 'Mixing'. In: Brah, Avtar und Coombes, Annie E. (Hgg.): *Hybridity and Its Discontents. Politics, Science, Culture*. London und New York: Routledge, 2000. S. 1-16.
- Dahlke, Birgit: Der müde Jüngling. Eine Diskursfigur der vergeschlechtlichten Moderne. In: *Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge* 12.2 (2002), S. 287-295.
- de Beauvoir, Simone: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. 1951. Aus dem Französischen von Uli Aumüller und Grete Osterwald. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1992.
- Derrida, Jacques: *Of Grammatology*. Korrigierte Ausgabe. Spivak Chakravorty, Gayatri (Übersetzung). Baltimore und London: The Johns Hopkins University Press, 1998.
- Derrida, Jacques: Die *différance*. In: Engelmann, Peter (Hg.): *Die différence. Ausgewählte Texte*. Stuttgart: Reclam, 2004. S. 110-149.
- Detering, Heinrich: *Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann*. Göttingen: Wallstein Verlag, 1994.
- Dieterle, Regina: Fontane und Böcklin. Eine Recherche. In: Delf von Wolzogen und Nürnberger, Helmuth (Hgg.): *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts. Internationales Symposium des Theodor-Fontane-Archivs zum 100. Todestag Theodor Fontanes 13. – 17. September 1998 in Potsdam. Band I, Der Preusse – Die Juden – Das Nationale*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2000. S. 269-283.
- Ebel, Martin: Der verunsicherte Mann trägt Uniform und Säbel. *Tages-Anzeiger*, 27. Juni 2009, S. 43.
- Erhart, Walter: *Familienmänner. Über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit*. München: Fink, 2001.
- Felski, Rita: *The Gender of Modernity*. Cambridge und London: Harvard University Press, 1995.
- Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977. (= Suhrkamp Taschenbuch, Wissenschaft 716).
- Frenzel, Elisabeth: *Vom Inhalt der Literatur. Stoff – Motiv – Thema*. Freiburg usw.: Herder, 1980.
- Freud, Sigmund: Die Weiblichkeit. In: Freud, Anna / Bibring, Edward und Kris, Ernst (Hgg.): *Gesammelte Werke. Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1999. S. 119-145.

- Freudenburg, Rachel: Männliche Freundschaftsbilder in der neueren Literatur: In: Erhart, Walter und Herrmann, Brita (Hgg.): Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit. Stuttgart: Metzler, 1997. S. 271-291.
- Frevert, Ute: „Mann und Weib, und Weib und Mann“. Geschlechter-Differenzen in der Moderne. München: Beck, 1995.
- Funk, Julika: Die schillernde Schönheit der Maskerade – Einleitende Überlegungen zu einer Debatte. In: Bettinger, Elfi und Funk, Julika (Hgg.): Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung. Berlin: Erich Schmidt, 1995. S. 15-28.
- Funk, Julika: Maske – Grenze – Geschlecht. Bemerkungen zur Lesbarkeit von Geschlechterdifferenz im kulturellen Gedächtnis der Moderne. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Sonderheft: Medien des Gedächtnisses (1998), S. 193-212.
- Funk, Julika: Androgynie als Motiv: Die melancholische (Un-)Ordnung der Geschlechter in der Moderne und die Androgynie-Utopie. In: Androgynie. Vielfalt der Möglichkeiten. Stuttgart und Weimar: Metzler, 1999. S. 35-54. (= Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung, Bd. 4).
- Garber, Marjorie: Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst. Aus dem Amerikanischen von H. Jochen Bussmann. Frankfurt a.M.: Fischer, 1993.
- Gnam, Andrea: Das Feuer der Unbedingtheit. Unbeirrbare Frauen, zögernde Männer. In: Becker, Sabina und Kiefer, Sascha (Hgg.): „Weiber weiblich, Männer männlich“? Zum Geschlechterdiskurs in Theodor Fontanes Romanen. Tübingen: Francke, 2005. S. 63-78.
- Grawe, Christian: Führer durch Fontanes Romane. Ein Lexikon der Personen, Schauplätze und Kunstwerke. Stuttgart: Reclam, 1996.
- Grawe, Christian und Helmuth Nürnberger (Hgg.): Fontane-Handbuch. Stuttgart: Kröner, 2000.
- Greenblatt, Stephen: Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England. Oxford: Clarendon Press, 1988.
- Griesshaber-Weninger, Christl: Rasse und Geschlecht. Hybride Frauenfiguren in der Literatur um 1900. Köln, Weimar und Wien: Böhlau, 2000. (= Literatur – Kultur – Geschlecht, Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte, Grosse Reihe, Bd. 16).
- Halberstam, Judith: Female Masculinity. Durham und London: Duke University Press, 1998.
- Harnisch, Antje: Geschlecht, Sexualität und Familie: Untersuchungen zum Realismus Gottfried Kellers, Wilhelm Raabes und Theodor Fontanes. Diss. Wisconsin-Madison, 1992. (Masch.).

- Hasubek, Peter: „...wer am meisten red't, ist der reinste Mensch“. Das Gespräch in Theodor Fontanes Roman *Der Stechlin*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1998. (= Philologische Studien und Quellen, Heft 152).
- Hausen, Karin: Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“ – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. In: Conze, Werner (Hg.): Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Stuttgart: Klett, 1976. S. 363-393. (= Schriftenreihe des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte, Bd. 21).
- Hehle, Christine: Venus und Elisabeth. Beobachtungen zu einigen Bildfeldern in Theodor Fontanes Roman *Unwiederbringlich*. In: Hahn, Monika (Hg.): „Spielende Vertiefung ins Menschliche“. Festschrift für Ingrid Mittenzwei. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 2002. S. 219-233.
- Helduser, Urte: „Maskerade“ als „weibliche Natur“. Literatur und Geschlechterdiskurs um 1900. In: Der Deutschunterricht 50.2 (2000), S. 15-26.
- Helduser, Urte: Geschlechterprogramme. Konzepte der literarischen Moderne um 1900. Köln, Weimar und Wien: Böhlau, 2005. (= Literatur – Kultur – Geschlecht, Grosse Reihe, Bd. 34).
- Hilmes, Carole: Die Femme Fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Stuttgart: Metzler, 1990.
- Howe, Patricia: Manly Men and Womanly Women. Aesthetics and Gender in Fontane's *Effi Briest* and *Der Stechlin*. In: Orr, Mary und Sharpe, Lesley (Hgg.): From Goethe to Gide. Feminism, Aesthetics and the French and German Literary Canon 1776-1936. Exeter: University of Exeter Press, 2005. S. 129-144.
- Janssen-Zimmermann, Antje: Das Defizit als Chance? Fontanes ‚fehlende Mütter‘. In: Becker, Sabina und Kiefer, Sascha (Hgg.): „Weiber weiblich, Männer männlich“? Zum Geschlechterdiskurs in Theodor Fontanes Romanen. Tübingen: Francke, 2005. S. 79-94.
- Kafitz, Dieter: Theodor Fontanes Roman *Der Stechlin* aus der Perspektive des Décadence-Diskurses der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts. In: Radecke, Gabriele (Hg.): „Die Décadence ist da“. Theodor Fontane und die Literatur der Jahrhundertwende. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2002. S. 9-32.
- Keck, Annette: „Werdet Bild“. Der hysterische weibliche Körper als Schaltstelle zwischen Narration und Bild in der Moderne. In: Brunner, Horst et al. (Hgg.): helle döne schöne. Versammelte Arbeiten zur älteren und neueren deutschen Literatur. Festschrift für Wolfgang Walliczek. Göppingen: Kümmerle Verlag, 1999. S. 433-450. (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Nr. 668).
- Kramer, Anke: „Ganz wie ein Meerweib“. Tradition und Transgression in Fontanes *Unwiederbringlich*. In: Becker, Sabina und Kiefer, Sascha (Hgg.): „Weiber weiblich, Männer männlich“? Zum Geschlechterdiskurs in Theodor Fontanes Romanen. Tübingen: Francke, 2005. S. 207-226.

- Kuhnau, Petra: Nervöse Männer – Moderne Helden? Zur Symptomatik des Geschlechterwandels bei Fontane. In: Delf von Wolzogen und Nürnberger, Helmuth (Hgg.): Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts. Internationales Symposium des Theodor-Fontane-Archivs zum 100. Todestag Theodor Fontanes 13. – 17. September 1998 in Potsdam. Band II, Sprache – Ich – Roman – Frau. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2000, S. 135-145.
- Kuhnau, Petra: Symbolik der Hysterie. Zur Darstellung nervöser Männer und Frauen bei Fontane. In: Becker, Sabina und Kiefer, Sascha (Hgg.): „Weiber weiblich, Männer männlich“? Zum Geschlechterdiskurs in Theodor Fontanes Romanen. Tübingen: Francke, 2005. S. 17-61.
- Lao, Meri: Sirens. Symbols of Seduction. Übersetzt von Oliphant of Rossie, John. Rochester: Park Street Press, 1998.
- Lecouteux, Claude: Zur Entstehung der Melusinensage. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 98 (1979), S. 73-84.
- Lecouteux, Claude: Das Motiv der gestörten Mahrtenenehe als Widerspiegelung der menschlichen Psyche. In: Gehrts, Heino und Ossowski, Herbert (Hgg.): Vom Menschenbild im Märchen. Kassel: Erich Röth-Verlag, 1980. S. 59-71.
- Lecouteux, Claude: Melusine. In: Brednich, Rolf Wilhelm et al. (Hgg.): Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Band 9. Berlin und New York: Walter de Gruyter, 1999. S. 556-561.
- Ledger, Sally: The New Woman. Fiction and Feminism at the *Fin de Siècle*. Manchester und New York: Manchester University Press, 1997.
- Lehnert, Gertrud: Wenn Frauen Männerkleider tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte. München: DTV, 1997.
- Le Rider, Jacques: Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität. Übersetzung von Robert Fleck. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1990.
- Liebrand, Claudia: Geschlechterkonfigurationen in Fontanes *Unwiederbringlich*. In: Delf von Wolzogen und Nürnberger, Helmuth (Hgg.): Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts. Internationales Symposium des Theodor-Fontane-Archivs zum 100. Todestag Theodor Fontanes 13. – 17. September 1998 in Potsdam. Band II, Sprache – Ich – Roman – Frau. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2000, S. 161-171.
- Liska, Vivian: „Die Moderne – ein Weib“. Am Beispiel von Romanen Ricarda Huchs und Annette Kolbs. Tübingen und Basel: Francke, 2000.
- Malzew, Helena: Menschenmann und Wasserfrau. Ihre Beziehung in der Literatur der deutschen Romantik. Berlin: Weissensee Verlag, 2004.

- Masanetz, Michael: „Die Frauen bestimmen schliesslich doch alles“ oder die Vorbildlichkeit des Bienenstaates. Vom (un)heimlichen Niedergang männlicher Macht und der Macht der Liebe im *Stechlin*. In: Delf von Wolzogen und Nürnberger, Helmuth (Hgg.): Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts. Internationales Symposium des Theodor-Fontane-Archivs zum 100. Todestag Theodor Fontanes 13. – 17. September 1998 in Potsdam. Band II, Sprache – Ich – Roman – Frau. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2000. S. 187-200.
- Mecklenburg, Norbert: Theodor Fontane. Romankunst der Vielstimmigkeit. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998.
- Mehlmann, Sabine. Das vergeschlechtlichte Individuum – Thesen zur historischen Genese des Konzepts männlicher Geschlechtsidentität. In: Bublit, Hannelore (Hg.): Das Geschlecht der Moderne. Genealogie und Archäologie der Geschlechterdifferenz. Frankfurt a.M. und New York: Campus Verlag, 1998. S. 95-118.
- Menke, Bettine: Fontanes Melusinen. Bild, Arabeske, Allegorie. In: Leutner, Petra und Erichsen, Ulrike (Hgg.): Das verortete Geschlecht. Literarische Räume sexueller und kultureller Differenz. Tübingen: Attempto Verlag, 2003. S. 101-125.
- Mertens, Volker: Melusinen und Undinen in der Literatur vornehmlich des 20. Jahrhunderts. In: Gey, Thomas (Hg.): Die deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Berlin: System Druck, 1992. S. 475-491.
- Mertens, Volker: Melusinen, Undinen. Variationen des Mythos vom 12. bis zum 20. Jahrhundert. In: Janota, Johannes et. al. (Hgg.): Festschrift Walter Haug und Burghart Wachinger. Band 1. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1992. S. 201-231.
- Müller, Joachim: Das Alte und das Neue. Historische und poetische Realität in Theodor Fontanes *Der Stechlin*. In: Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, philologische-historische Klasse 124.5 (1984), S. 1-34.
- Müller, Klaus: Die historische Konstruktion des Homosexuellen und die Codierung der Geschlechterdifferenz. In: Bublit, Hannelore (Hg.): Das Geschlecht der Moderne. Genealogie und Archäologie der Geschlechterdifferenz. Frankfurt a.M. und New York: Campus Verlag, 1998. S. 143-160.
- Müller-Seidel, Walter: Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland. Stuttgart: Metzler, 1975.
- Nottinger, Isabel: Fontanes Fin de Siècle. Motive der Dekadenz in *L'Adultera*, *Cécile* und *Der Stechlin*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2003. (= Würzburger Wissenschaftliche Schriften, Bd. 464).
- Nünning, Vera: „Männliche *Amazons of the Pen* und empfindsame *Men of Feeling*. Eine thesenhafte Skizze zum Wandel der Geschlechterdifferenz im England des 18. Jahrhunderts. In: Leutner, Petra und Erichsen, Ulrike (Hgg.): Das verortete

- Geschlecht. Literarische Räume sexueller und kultureller Differenz. Tübingen: Attempto Verlag, 2003. S. 129-154.
- Ohl, Hubert: Melusine als Mythos bei Theodor Fontane. In: Koopmann, Helmut (Hg.): Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 1979. S. 289-305. (= Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 36).
- Pfotenhauer, Helmut: Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2000.
- Plett, Bettina: Frauenbilder, Männerperspektiven und die fragwürdige Moral. Applikation und Demontage von Rollenbildern und Wertzuschreibungen in Fontanes Romanen. In: Fontane Blätter 68 (1999), S. 118-129.
- Radkau, Joachim: Die Männer als schwaches Geschlecht. Die wilhelminische Nervosität, die Politisierung der Therapie und der missglückte Geschlechterrollentausch. In: Kornbichler, Thomas und Maaz, Wolfgang (Hgg.): Variationen der Liebe. Historische Psychologie der Geschlechterbeziehung. Tübingen: Diskord, 1995. S. 249-293. (= Forum Psychohistorie, Bd. 4).
- Radkau, Joachim: Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler. München und Wien: Carl Hanser Verlag, 1998.
- Reichardt, Ulfried: Hybridity, Time, and Recursivity. In: Steffen, Therese (Hg.): Crossover. Cultural Hybridity in Ethnicity, Gender, Ethics. Tübingen: Stauffenberg, 2000. S. 13-21.
- Richardson, Angelique und Willis, Chris: Introduction. In: Richardson, Angelique und Willis, Chris (Hgg.): The New Woman in Fiction and in Fact. Basingstoke und New York: Palgrave, 2001. S. 1-38.
- Riviere, Joan: Weiblichkeit als Maskerade. In: Weissberg, Liliane (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt a.M.: Fischer, 1994. S. 34-47.
- Röhrich, Lutz: Mahrtenenehe. Die gestörte M. In: Brednich, Rolf Wilhelm et al. (Hgg.): Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Band 9. Berlin und New York: Walter de Gruyter, 1999. S. 44-53.
- Romahn, Carolina: Abschied von der Eindeutigkeit. Zum Erzählverfahren in Fontanes *Stechlin*. In: Hilmes, Carola und Mathy, Dietrich (Hgg.): Die Dichter lügen, nicht. Über Erkenntnis, Literatur und Leser. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1995. S. 163-183.
- Runte, Annette: Biographische Operationen. Diskurse der Transsexualität. München: Fink, 1996.
- Runte, Annette: Im Dienste des Geschlechts – Zur Identitätskonstruktion Transsexueller. In: Bublitz, Hannelore (Hg.): Das Geschlecht der Moderne.

- Genealogie und Archäologie der Geschlechterdifferenz. Frankfurt a.M. und New York: Campus Verlag, 1998. S. 119-142.
- Runte, Annette: ‚(Er-)Kranken am Geschlecht‘. Zur Inszenierung des ‚Mannweibs‘ als Knäbin in medizinischen und literarischen Diskursen der Zwanziger Jahre. In: Nusser, Tanja und Strowick, Elisabeth (Hgg.): Krankheit und Geschlecht. Diskursive Affären zwischen Literatur und Medizin. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2002. S. 195-214.
- Runte, Annette: Einleitung: ‚Le père ou le pire?‘ In: Runte, Annette und Werth, Eva (Hgg.): Feminisierung der Kultur? Féminisation de la civilisation? Krisen der Männlichkeit und weibliche Avantgarden. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2007. S. 7-23. (= Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft, Bd. 33).
- Schäfer, Renate: Fontanes Melusine-Motiv. In: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 56 (1962), S. 69-104.
- Schmidt, Katharina et al.: Arnold Böcklin. Edition Braus, o. J.
- Sedgwick, Eve Kosofsky: Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire. New York: Columbia University Press, 1985.
- Sedgwick, Eve Kosofsky: Epistemology of the Closet. Berkeley und Los Angeles: University of California Press, 1990.
- Selbmann, Rolf: Die Décadence unterwandert die Gründerzeit – Epochengeschichtliche Überlegungen zu einigen Figuren aus Theodor Fontanes Romanen. In: Radecke, Gabriele (Hg.): „Die Décadence ist da“. Theodor Fontane und die Literatur der Jahrhundertwende. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2002. S. 33-45.
- Shaffer, Talia: ‚Nothing but Foolscap and Ink‘: Inventing the New Woman. In: Richardson, Angelique und Willis, Chris (Hgg.): The New Woman in Fiction and in Fact. Basingstoke und New York: Palgrave, 2001. S. 39-52.
- Showalter, Elaine: Sexual Anarchy. Gender and Culture at the *Fin de Siècle*. London: Virago, 1990.
- Silverman, Kaja: Male Subjectivity at the Margins. New York und London: Routledge, 1992.
- Steffen, Therese: Introduction. In: Steffen, Therese (Hg.): Crossover. Cultural Hybridity in Ethnicity, Gender, Ethics. Tübingen: Stauffenberg, 2000. S. vii-xiii.
- Steffen, Therese und Marzahn, Alexander: Einleitung. In: Steffen, Therese (Hg.): Masculinities / Maskulinitäten. Mythos – Realität – Repräsentation – Rollendruck. Stuttgart und Weimar: Metzler, 2002. vii-xi.
- Steinlein, Rüdiger: Ästhetizismus und Männlichkeitskrise. Hugo von Hoffmansthal und die Wiener Moderne. In: Benthien, Claudia und Stephan, Inge (Hgg.):

- Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Köln, Weimar und Wien: Böhlau Verlag, 2003. 154-177.
- Strowick, Elisabeth: Sprechende Körper – Poetik der Ansteckung. Performativa in Literatur und Rhetorik. München: Wilhelm Fink Verlag, 2009.
- Theweleit, Klaus: Männerphantasien 1 + 2. 1. Auflage. 1977. Frankfurt a.M. und Basel: Piper, 2000.
- Thomalla, Ariane: Die ‚femme fragile‘. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende. Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverlag, 1972. (= Literatur in der Gesellschaft, Bd. 15).
- Thomeier, Karin: Das schöne Geschlecht. Frauengestalten in den Werken von Thomas Mann und Theodor Fontane. Diss. Kingston (Ontario, Kanada), 1998. (Masch.).
- Tseëlon, Efrat: Introduction: Masquerade and Identities. In: Tseëlon, Efrat (Hg.): Masquerade and Identities. Essays on Gender, Sexuality and Marginality. London und New York: Routledge, 2001. S. 1-17.
- Turk, Horst: Intertextualität als Fall der Übersetzung. In: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft 19 (1987), S. 261-277.
- von Braun, Christina: Fontanes Melusine-Gestalten. In: Fontane Blätter 73 (2002), S. 116-122.
- von Matt, Peter: Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur. München: DTV, 1991.
- von Schnurbein, Stefanie: Krisen der Männlichkeit. Schreiben und Geschlechterdiskurs in skandinavischen Romanen seit 1890. Göttingen: Wallstein, 2001. (= Europäische Literaturen und internationale Prozesse, Bd. 4).
- Voss, Liselotte: Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane. Zur Zitatstruktur seines Romanwerks. München: Wilhelm Fink Verlag, 1985.
- Wilke, Sabine: Die Zähmung der grausamen Frau: Seelenlose Wasserkreaturen und ihre Welt des Imaginären. In: Text und Kontext. Zeitschrift für germanistische Literaturforschung in Skandinavien 21.1 (1998), S. 145-171.
- Wittmann, Livia Z.: Zwischen ‚femme fatale‘ und ‚femme fragile‘ – die Neue Frau? Kritische Bemerkungen zum Frauenbild des literarischen Jugendstils. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik 17.2 (1985), S. 74-110.
- Young, Robert J. C.: Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race. London und New York: Routledge, 1995.
- Ziegler, Edda: Die Zukunft der Melusinen. Weiblichkeitskonstruktionen in Fontanes Spätwerk. In: Delf von Wolzogen und Nürnberger, Helmuth (Hgg.): Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts. Internationales Symposium des Theodor-Fontane-Archivs zum 100. Todestag Theodor Fontanes 13. – 17. September

1998 in Potsdam. Band II, Sprache – Ich – Roman – Frau. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2000, S. 173-185.